DAS KUNSTWERK

I. JAHR
1946-47
HEFT 4

UNIVERSITY OF MINNESOTA
RECEIVED
FEB 8 '52
LIBRARY

WOLDEMAR KLEIN VERLAG BADEN-BADEN

Woldemar Klein

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: L. E. REINDL UND LEOPOLD ZAHN

HEFT 4

Texte

Kalender, 1947 . . . . . 1/8
Anton Sailer: Lob des Aktzeichnens 9/16
Georg Simmel: Alterskunst 17
Goethe: Gedicht (Weimar 1823/28) 18
Fried Lübbecke: Jerg Ratgeb 20/34
Manfred Hausmann: Die Welt unter den Planeten 35/44
François Erhard: Vom Wollfaden zum Kunstwerk 45/48
Conrad Westpfahl: Zur Kunsterziehung 49
Egon Vietta: Nordwestdeutsche Ausstellungen 50
Toni Stadler: Ein Nachruf auf Ludwig Kasper 50/51
Personalia, Nachträge und Berichtigungen 51
Joachim Ringelnatz: Was du erwirbst 52

Bilder

E. Spuler: Kalenderbilder (Pastelle) S. 1/8. — J. Erber: Zeichnung S. 9. — O. Plauen: Zeichnung S. 10. — E. Spuler: Zeichnung S. 11. — E. Roeder: Zeichnung S. 12. — G. Marcks: Zeichnung S. 12. — R. Daudert: Zeichnung S. 13. — Hanna Cauer: Zeichnung S. 14. — A. Rodin: Zeichnung S. 15. — Fr. Dähn: Lithographie, 1946, S. 16. — Rembrandt: Selbstbildnis, Wien, S. 19. — Ausschnitte aus den Fresken Jerg Ratgebs, Frankfurt/M., S. 23/26, 29/32. — Planetenbilder: (Kupferstiche eines Florentiner Meisters des Quattrocento) S. 37/43. — J. Lurçat: Gallischer Hahn (Teppich) S. 45. — M. Gromaire: Herbst (Teppich) S. 47. — R. Legueult: Das Atelier (Teppich) S. 47. — R. Dufy: Der schöne Sommer (Teppich) S. 48. — R. Bezombes: Die Könige aus dem Morgenland (Teppich) S. 48. — A. Rebel: Weibchen im Glaskasten (Federzeichnung) S. 52.

VERLAG WOLDEMAR KLEIN · BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46
Lizenz Nr. 290 DGAA/INF/PR.

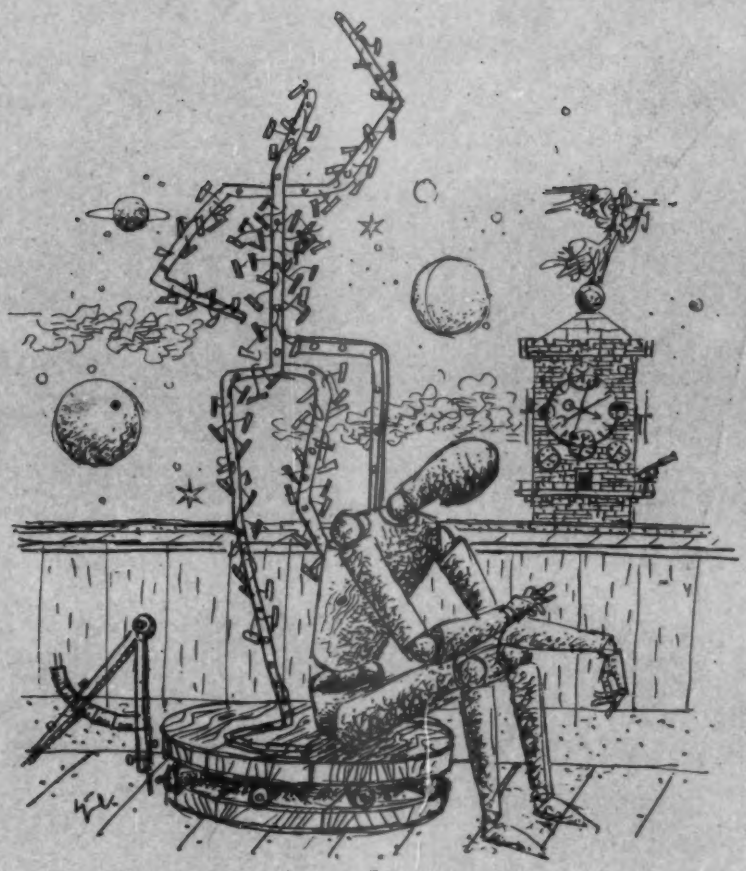
DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

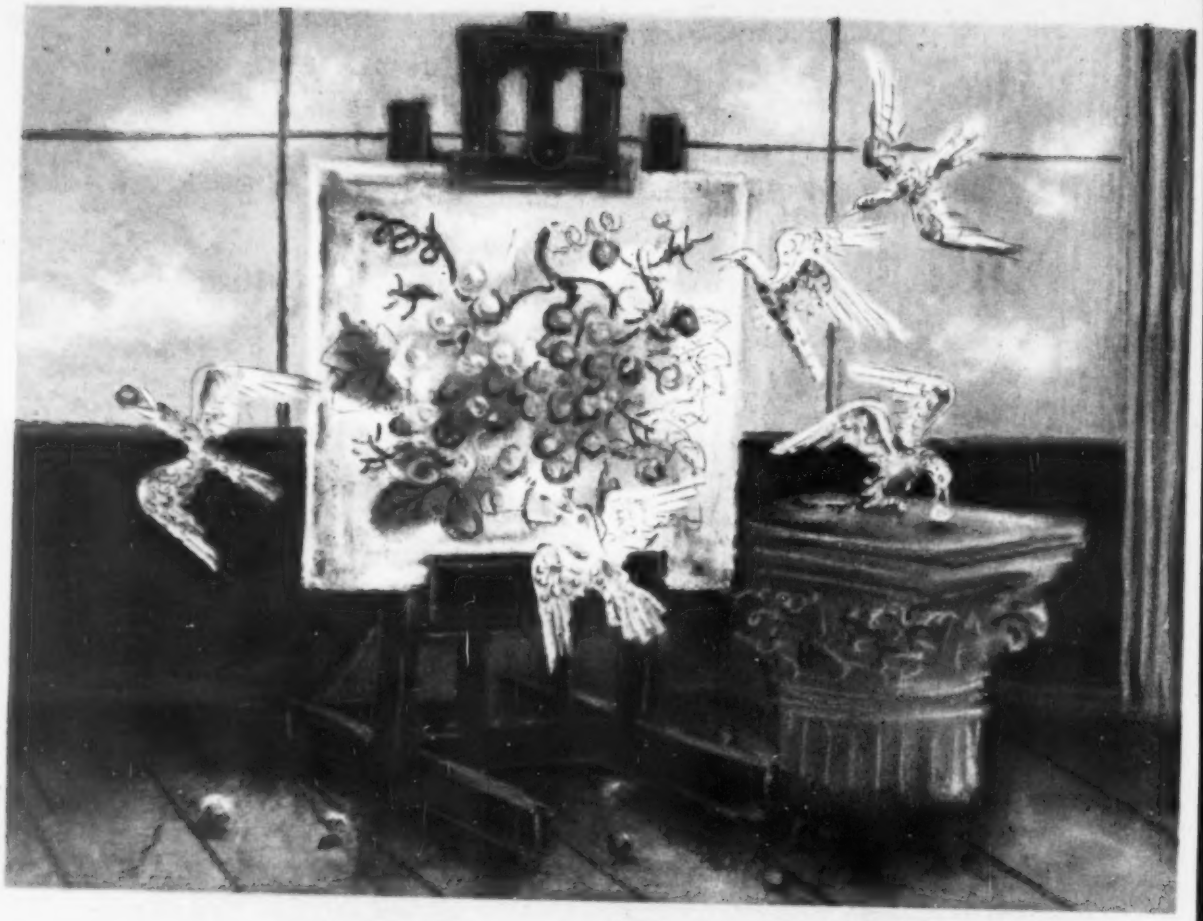
ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

1. JAHR 1946/1947 HEFT 4

KALENDARIUM
1947



SIEBEN PASTELLE VON ERWIN SPULER



JANUAR • FEBRUAR

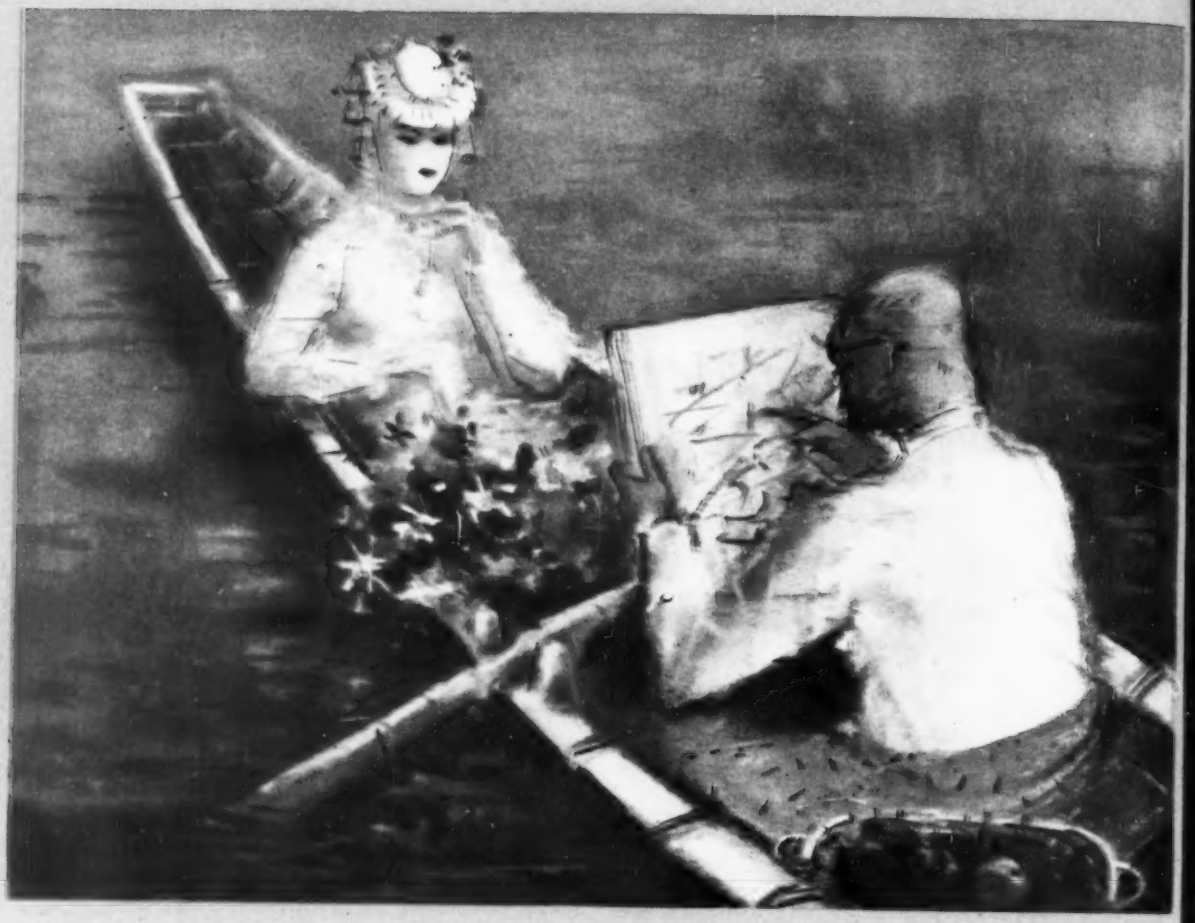
Mo	•	6	13	20	27
Di	•	7	14	21	28
Mi	1	8	15	22	29
Do	2	9	16	23	30
Fr	3	10	17	24	31
Sa	4	11	18	25	•
So	5	12	19	26	•

Mo	•	3	10	17	24
Di	•	4	11	18	25
Mi	•	5	12	19	26
Do	•	6	13	20	27
Fr	•	7	14	21	28
Sa	1	8	15	22	•
So	2	9	16	23	•

MÄRZ • APRIL

Mo	•	3	10	17	24	31
Di	•	4	11	18	25	•
Mi	•	5	12	19	26	•
Do	•	6	13	20	27	•
Fr	•	7	14	21	28	•
Sa	1	8	15	22	29	•
So	2	9	16	23	30	•

Mo	•	7	14	21	28
Di	1	8	15	22	29
Mi	2	9	16	23	30
Do	3	10	17	24	•
Fr	4	11	18	25	•
Sa	5	12	19	26	•
So	6	13	20	27	•



MAI • JUNI

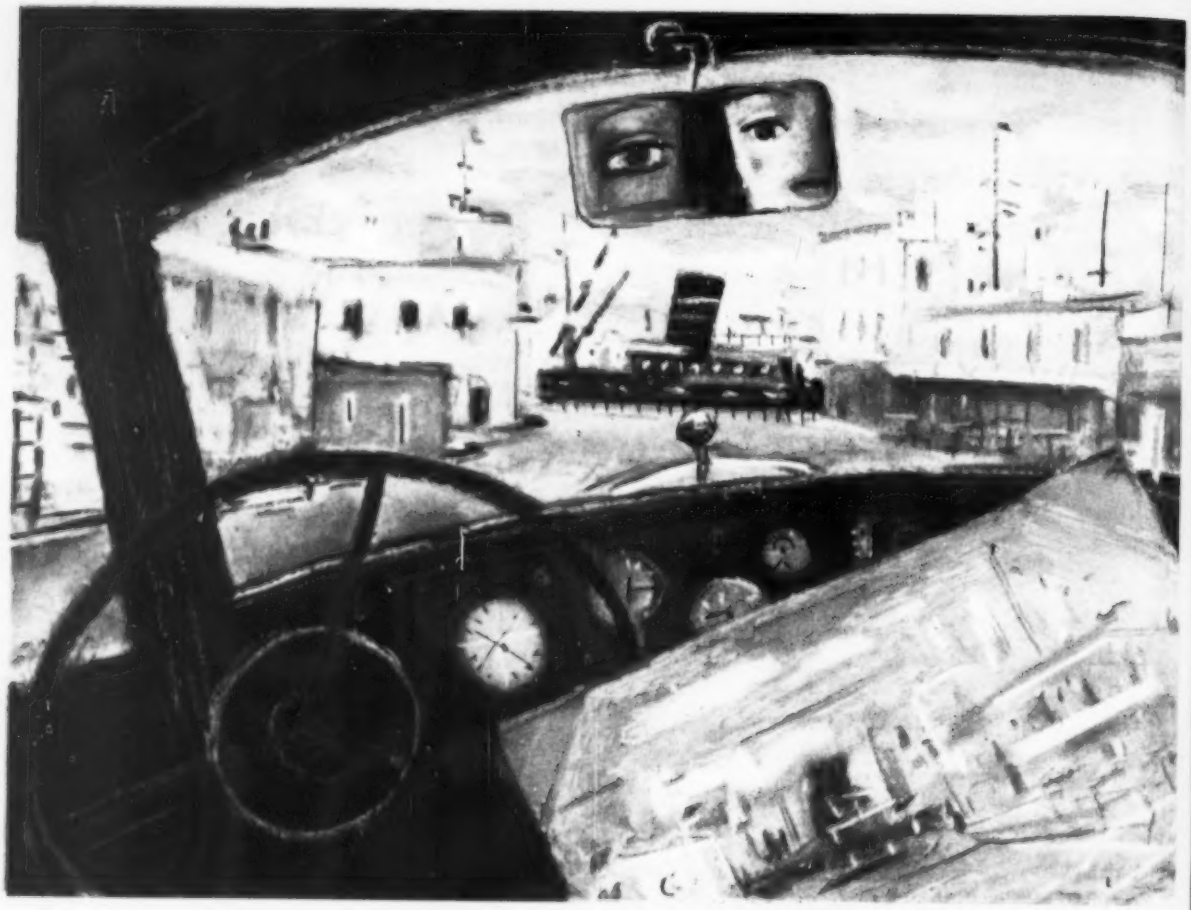
Mo	•	5	12	19	26
Di	•	6	13	20	27
Mi	•	7	14	21	28
Do	1	8	15	22	29
Fr	2	9	16	23	30
Sa	3	10	17	24	31
So	4	11	18	25	•

Mo	•	2	9	16	23	30
Di	•	3	10	17	24	•
Mi	•	4	11	18	25	•
Do	•	5	12	19	26	•
Fr	•	6	13	20	27	•
Sa	•	7	14	21	28	•
So	1	8	15	22	29	•

JULI • AUGUST

Mo	•	7	14	21	28
Di	1	8	15	22	29
Mi	2	9	16	23	30
Do	3	10	17	24	31
Fr	4	11	18	25	•
Sa	5	12	19	26	•
So	6	13	20	27	•

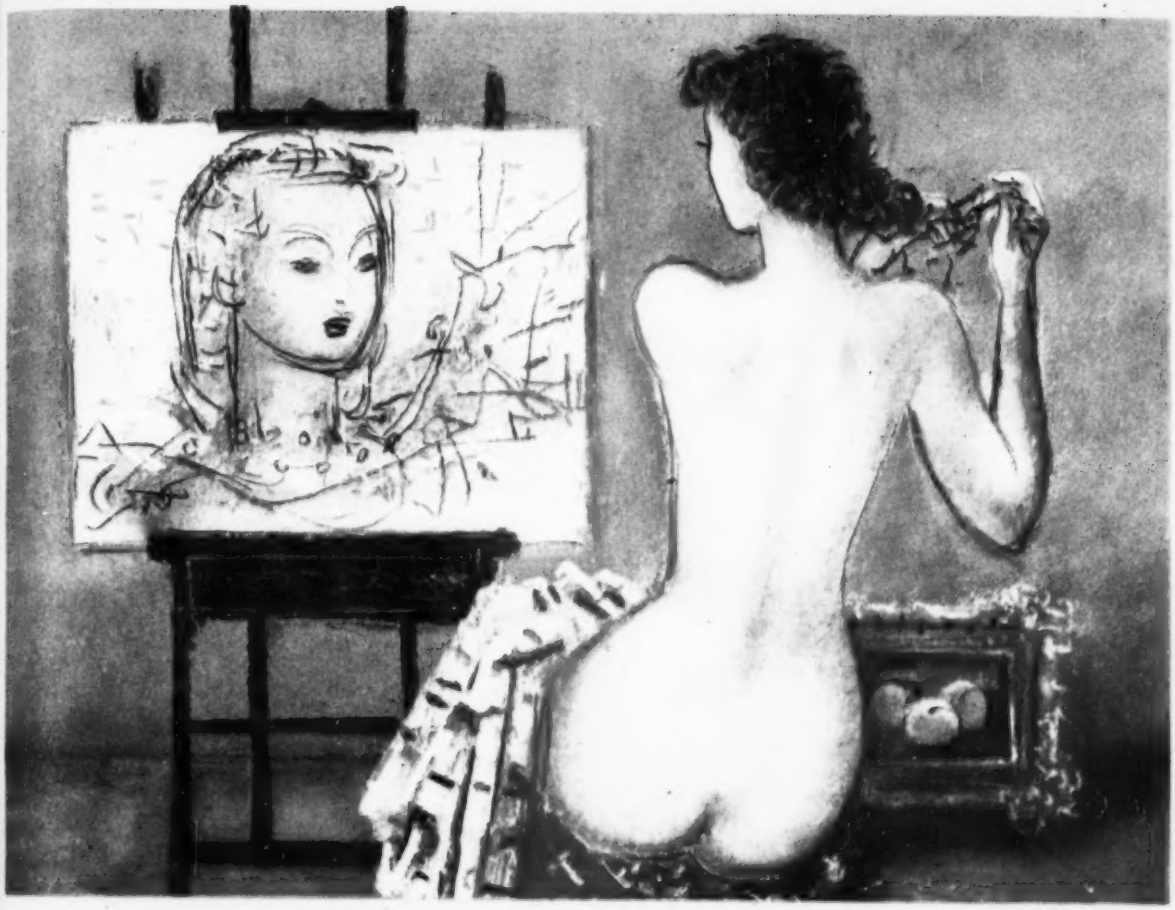
Mo	•	4	11	18	25
Di	•	5	12	19	26
Mi	•	6	13	20	27
Do	•	7	14	21	28
Fr	1	8	15	22	29
Sa	2	9	16	23	30
So	3	10	17	24	31



SEPTEMBER • OKTOBER

Mo	1	8	15	22	29
Di	2	9	16	23	30
Mi	3	10	17	24	•
Do	4	11	18	25	•
Fr	5	12	19	26	•
Sa	6	13	20	27	•
So	7	14	21	28	•

Mo	•	6	13	20	27
Di	•	7	14	21	28
Mi	1	8	15	22	29
Do	2	9	16	23	30
Fr	3	10	17	24	31
Sa	4	11	18	25	•
So	5	12	19	26	•



NOVEMBER • DEZEMBER

Mo	•	3	10	17	24
Di	•	4	11	18	25
Mi	•	5	12	19	26
Do	•	6	13	20	27
Fr	•	7	14	21	28
Sa	1	8	15	22	29
So	2	9	16	23	30

Mo	1	8	15	22	29
Di	2	9	16	23	30
Mi	3	10	17	24	31
Do	4	11	18	25	•
Fr	5	12	19	26	•
Sa	6	13	20	27	•
So	7	14	21	28	•

Unsichtbare Bande weben
zwischen uns geheime Mächte,
wirken in ein einzig Leben
unsre Tage, unsre Nächte.

Christian Morgenstern

LOB DES AKTZEICHNENS

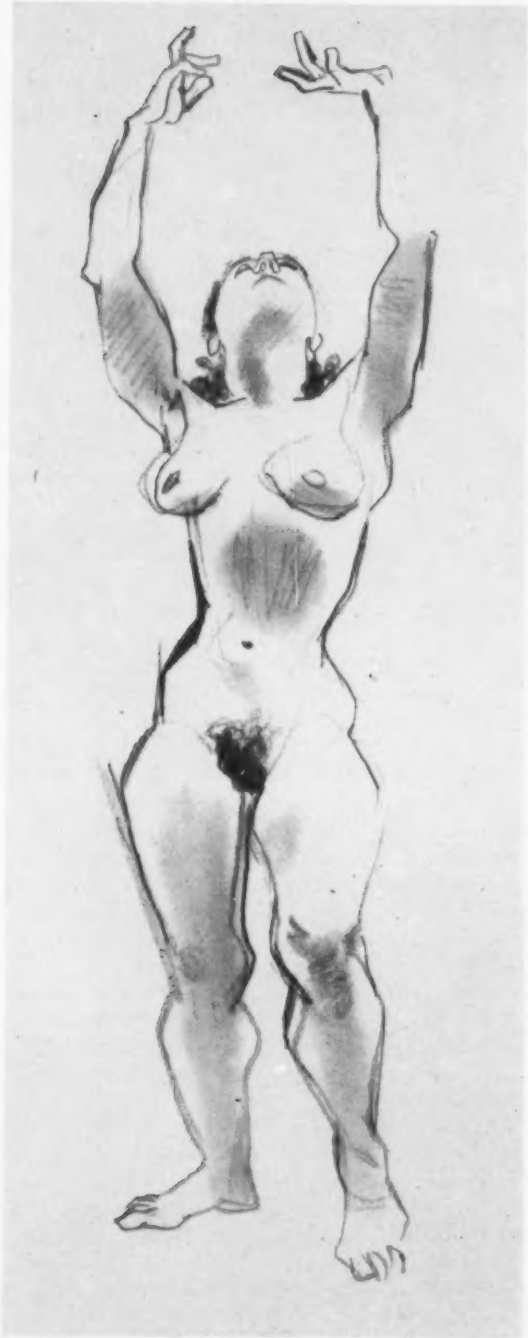
Der nackte Körper — das ist die unveränderliche, unerschöpfliche Wirklichkeit, wohl voll von Geheimnis, aber ohne jede Mystifikation. Deshalb kann er stets Inspiration geben, immer neues Erleben. Er ist das Tor, das zur Erkenntnis führt. Denn alle Kunst ist Erkenntnis der Form, und ihre Analyse mündet im menschlichen Körper. Der menschliche Körper ist auch Vorbild sachlicher Bildungen der mannigfachsten Art. An jenen Dingen aber, die zu einer Berührung mit ihm selbst bestimmt waren und sind, läßt sich auch erkennen, welche Rolle das Bewußtsein des Körpers selbst jeweils spielt. Als einfachstes Beispiel sei hier an die Ruhelager der Antike erinnert. Sie erscheinen uns als edle „klassische" Form. Ihre Gestaltung, die die Nützlichkeit zum ästhetischen Ausdruck steigert, wurzelt darin, daß das Nackte ein reales Moment des Lebens bildete. Die Betonung des menschlichen Körpers, das freie Spiel seiner Glieder, die Harmonie und der Rhythmus seiner Bewegung bestimmte auch die Form der Sitzmöbel. Dieser Zusammenhang rührt an die tiefsten Gesetze allen Bildens. Auch die Bekleidung des Körpers gehört hierher. Man denke nur an die Kleider einer Zeit, die von verschnörkelten Theorien überwuchert wurde. Das Ende des neunzehnten Jahrhunderts brachte eine Mode hervor, die zwangsläufig eine Empfindungswelt stilisierte, in einem nackten Körper nur mehr einen „entkleideten" Körper sehen konnte. Man hatte so sehr auf dessen Natürlichkeit vergessen, daß er nur mehr vergewaltigt werden konnte.

Unvergleichlich jedoch ist die Rolle, die der nackte Mensch in dem rein dekorativen Willen aller Zeiten spielt. Und wenn der nackte Körper auch nicht immer eine Selbstverständlichkeit war, als Vorbild allen bildnerischen Schaffens wirkte er stets. Er ist der magische, der wirkliche Lehrmeister. Sein Studium gibt das Wissen um die Körperlichkeit aller Dinge, ihrer Runde, ihrer Tiefe und Weite, ihrer räumlichen Komposition. Ihn also gilt es zu erobern, um ihn als sicheren Besitz, als unerschöpflichen Formenschatz ständig neu befragen zu können. Es ist nun immer zu unterscheiden, ob eine Aktstudie für ein geplantes Werk dienen soll, oder ob mit ihr das Wissen um den Körper erst gewonnen werden soll. Es kommt ein drittes Moment hinzu, das der reinen Freude am Spiel und an der Erscheinung des Körpers und seiner Wiedergabe entspringt.

Aktzeichnen als Erkenntnis

Das Studium des Aktes vermittelt Eindrücke, die wie keine anderen geeignet sind, in den Gebieten der Kunst die rechte Pfade zu finden. Das Wissen um die Anatomie, die Beachtung der Proportionen, der Maße und Überschneidungen schult das Auge, lehrt es, richtig zu sehen. Doch handelt es sich nicht nur darum, eine möglichst naturnahe Wiedergabe der Oberfläche zu erreichen. Der dargestellte Körper muß auch überzeugen, er muß einen inneren Halt haben. Das Gerüst, der Knochenbau, muß also miterfühlt werden. Ein allgemeines Erfassen wird nur einem geübten und gleicherweise großzügig wie genau beobachtenden Auge gelingen.

Wie wichtig es ist, statt Oberflächen das Ganze zu begreifen, zeigt das Problem, einen bekleideten Körper richtig wiederzugeben. Wer am nackten Körper nur Äußeres sah, wird hier nur Kleiderfalten sehen — und ihre Darstellung allein würde nur ein sackartiges Gebilde darunter vermuten lassen. Die reine Überlegung schon, daß sich unter dem Kleid ein Körper befindet, dessen Muskelpartien sich ihrerseits um Knochen her-



O. PLAUEN

umlegen, drängt bereits gebieterisch auf ein Erfassen des Ganzen. Und zwar, bevor die Details näher studiert werden.

Die Stunden im Aktsaal gehören wohl für jeden Künstler mit zu den schönsten Erinnerungen seiner Studienjahre. Im Aktsaal war es, wo er den Grundstock zu seinem Können legte. Dort saß er, oft und oft von vorn beginnend, bis die Zeichnungen besser wurden, die Hand geübter, das Auge in immer bewußteren Sehen vom Akt zum Skizzenblock und zum lebensgroßen Papierrahmen glitt. Die Atmosphäre eines Aktsaales ist zudem stets von eigenartigem Reiz. Still verrinnt die Zeit, leise schaben die Kohlestifte, ein Hauch von Fixativ liegt immer in der Luft. Dieses Fluidum findet sich in allen Städten und überall, wo Akt gezeichnet wird, genau so wieder. Und überall sitzen halbkreisförmig um das Modell die Studierenden, gewiß mit den verschiedenartigsten künstlerischen Zielen — doch hier alle von dem gleichen Vorhaben erfüllt, nämlich gut und aufmerksam Akt zu zeichnen.

Aktzeichnen als Arbeits-Studium

Es ist nicht nur die Handschrift des Künstlers, die bei Aktzeichnungen besonders stark in Erscheinung tritt. Ihm völlig unbewußt wird beinah immer auch sein eigentliches Arbeitsgebiet in wahrhaft dokumentarischer Form dabei offenbar. Und wenn sich auch keine absolute Regel davon ableiten läßt — das kundige Auge kann fast immer ziemlich mühelos feststellen, ob er Bildhauer ist oder Maler. Denn der Bildhauer wird immer mehr auf die Form, auf das Körperhafte sehen, während der Maler dem Spiel von Licht und Schatten oder anderen dekorativen Eindrücken nachspürt. Auch wenn beide der reinen Linie zugeneigt sind, wird der Bildhauer immer raumkörperlicher sehen als der Maler.

Man vergleiche eine Zeichnung von Auguste Rodin mit einer des Malers Henri Matisse. Wie unglaublich rund, wie greifbar körperlich ist so eine Studie des Bildhauers Rodin! Nur Linie ist da, aber der Blick umfaßt die Runde eines Beines, eines Rumpfes, und daß die Hand, die diese Linien zog, Ton zu kneten weiß, daß das Auge des Künstlers also immer „plastisch" sieht, verrät sich auf den ersten Blick. Auch Matisse weiß natürlich, daß ein Körper rund ist, aber er unterwirft ihn seinem persönlichen, künstlerischen Gesetz. Er ordnet ihn seinem dekorativen, man möchte beinah sagen, flächig aufgeteilten Sehen ein.

Die beiden Beispiele zeigen bereits, daß Aktstudien, auch wenn sie technisch äußerlich gleichartig sein mögen, die persönliche Eigenart trotzdem ganz klar hervortreten lassen. Es ist selbstverständlich, wie schon erwähnt, keine Norm dafür aufzustellen, eins jedoch darf festgestellt werden: je stärker eine Begabung ist, um so klarer wird sie gerade beim Aktzeichnen sich manifestieren.

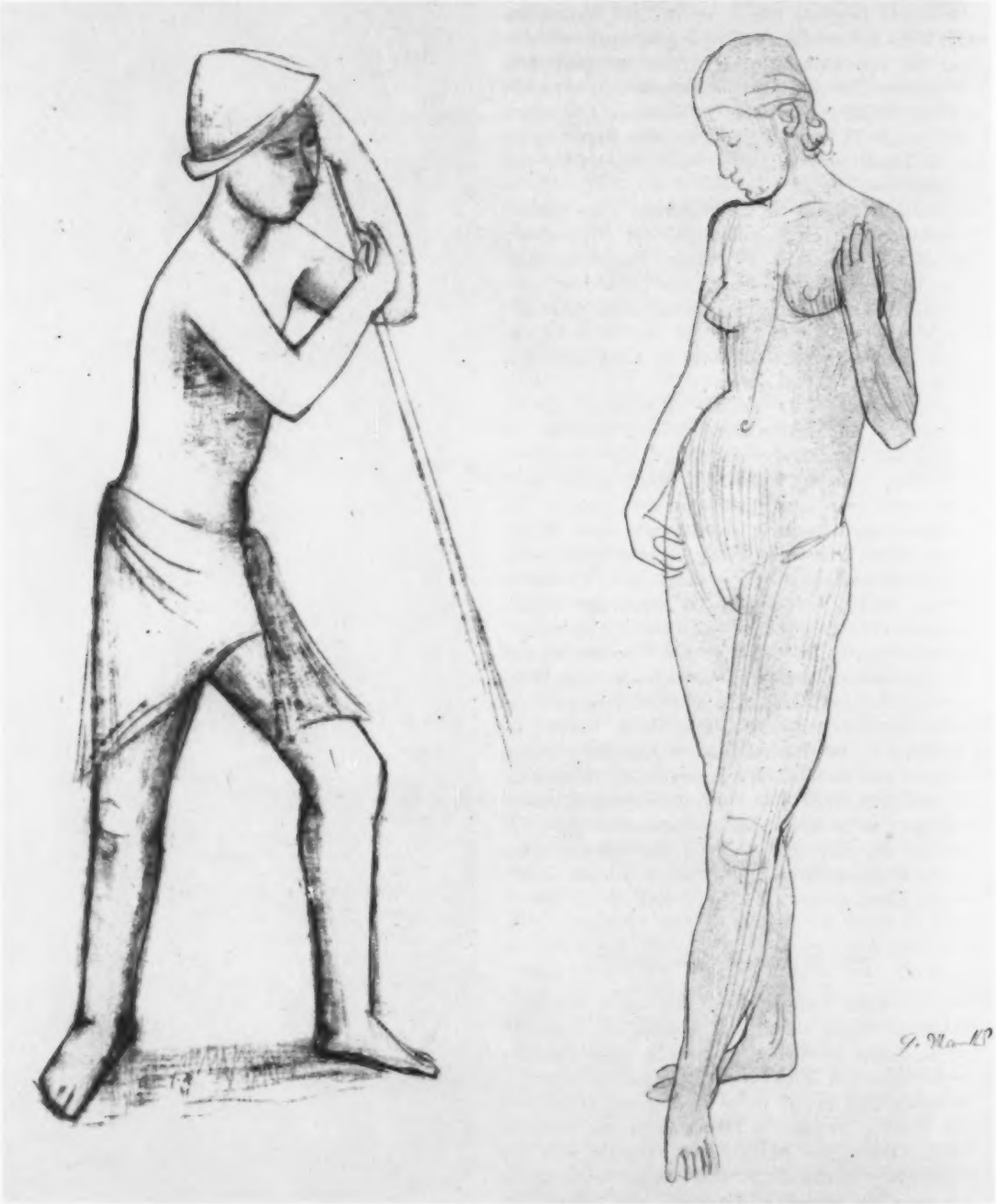
Als weiteres Beispiel sei die Aktstudie eines Karikaturisten gezeigt. Es ist eine Arbeit des tragisch verstorbenen Zeichners E. O. Plauen. Das Blatt stellt keine Einzelleistung dar, es ist beim „Abendakt" entstanden. Plauen zeichnete serienweise solche Akte und sein Vorsatz dabei war, ganz brav die Natur zu studieren. Von ihm ungewollt, brach die karikaturistische Begabung aber einfach durch.

Von vielen Künstlern werden Aktstudien auch als Unterlagen für entscheidende Werke benutzt. Im Verlauf der Arbeit bekommt so ein Blatt oft etwas Rührendes, denn trotz der Wichtigkeit an sich wird meist nicht sehr sorgfältig damit umgegangen. Im Bildhaueratelier kann es unvermutet unter Werkzeugen liegen, von wo es hastig hervorgekramt wird, und im Maleratelier wird es Farb- und Terpentinflecken abbekommen. Auch sehr sorgfältige Studien erliegen häufig diesem Schicksal. Doch das unbekümmerte Gebrauchen ist nichts als das Vorwärtsdrängen zur eigentlichen Schöpfung. Dank ihnen wird man sich über Probleme klar, mit ihrer Hilfe entsteht die Konzentration des Werkes, aber dann werden sie überflüssig. Sie wandern vielleicht in eine große Mappe, in der sie mit ähnlichen Blättern jahrelang ruhen können, völlig unbeachtet und vergessen. Viele Künstler verbergen sie geradezu bewußt und es ereignet sich sogar häufig, daß der Wunsch, die vorbereitenden Spuren der Arbeit völlig zu verbergen, alle Zeichnungen hierzu vernichten läßt.

Aktzeichnen um seiner selbst willen

Die eigentliche Entstehungsursache reiner Aktzeichnungen ist häufig einfach der Wunsch, in „Kontakt" mit der Natur zu bleiben. Einerlei, ob ein Maler oder ein Bildhauer am Werke ist — das Zeichnen wird ihm in diesem Fall immer mehr als nur ein Hilfsmittel sein. Denn es kommt die Freude hinzu, die Erlebnisfreude während des Aktzeichnens. Von ihr wird die unmittelbare Frische des Striches bestimmt. Oft gesellt sich auch ein bewußtes „Genießen" der technischen

ERWIN SPULER



E. ROEDER G. MARCKS

R. DAUDERT

HANNA CAUER

AUGUSTE.RODIN

Mittel hinzu, das die Ausdrucksmöglichkeiten ins Virtuose steigert. Die natürliche Impression, der sich der persönliche Stilwille bemächtigt und der er sich zugleich unterordnet, kann in eine Welt des Traumes sinken lassen, deren Erlebnis durch das Zeichnen „aufgeschrieben" wird. Dann entstehen Aktzeichnungen wie Gedichte. Wie diese tragen sie den Hauch und die Innerlichkeit reiner, zweckentlöster Lyrik, die Erscheinungen zu einer in sich ruhenden und in sich leuchtenden Welt zusammenfassend. Die Menschenwelt wird ihnen reicher. Es bleibt dabei gleichgültig, ob sie im weitesten Umkreis oder kaum davon in Kenntnis gesetzt wird. Da das Schöpferische aus sich wirkt, böse Geister bannt, das gute Element aber kraft seiner Strahlung vermehrt, gewinnt die ganze Atmosphäre immer damit an Reinheit.

Wer von dem Zauber solcher Blätter weiß, findet ja auch immer zu ihnen. Und er wird sie als kostbaren Schatz um sich haben. Denn je vertrauter eine Zeichnung erscheint, um so tiefere Freude kann sie noch bergen, und es ist auch dem erfahrenen Auge immer wieder unbegreiflich, um wieviel mehr an Schönheit bei wiederholter Betrachtung sie offenbaren kann.

Anton Sailer

GEORG SIMMEL · ALTERSKUNST

AUS GEORG SIMMEL: „REMBRANDT", KURT WOLFF VERLAG, LEIPZIG 1917

„Alter", sagt Goethe, „ist stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung". Je älter wir werden, desto mehr paralysieren sich gleichsam gegenseitig die vielfarbigen Erfahrungen, Empfindungen und Schicksale, die unsern Weg durch die Welt bevölkern. All dieses bildet unsere „Erscheinung" im weitesten Sinne, in der jede Linie eine Resultante unseres eigentlichen Ich und der Dinge und Geschehnisse um uns herum ist. Indem nun die letzteren, wie gesagt, ihre Gegensätzlichkeit durch ihre steigende Fülle ausgleichen, so daß nichts einzelnem mehr entscheidender Eindruck, dominierende Kraft über unser Leben zukommt, tritt um so bestimmter, oder allein bestimmend, der subjektive Faktor unseres Daseins hervor, gerade weil er aus der Erscheinung, d. h. aus der Verwebung mit der Welt, zurücktritt. Zweifellos hat dieser Prozeß Rembrandts äußeres Schicksal vertieft und bestärkt, indem es ihn nach der empirischen Welt hin immer mehr isolierte, ihm diese immer fremder, feindseliger, sinnloser machte und sein Leben dadurch immer mehr auf seine Subjektivität konzentrierte; aber es machte sich damit nur zum besonders wirkungskräftigen Vollstrekker eines Urteils, das das Alter allenthalben über die Kunst der großen Künstler spricht. Allein, es ist eine besondere Art von Subjektivität, die die Alterskunst bestimmt, eine, die kaum mehr als den Namen mit dem Subjektivismus der Jugend teilt. Denn dieser ist entweder eine leidenschaftliche Gegenwirkung gegen die Welt, oder ein unbekümmertes Sich-Aussprechen und -Ausleben, als ob sie nicht da wäre; jener aber ist ein Freiwerden und Zurücktreten von ihr, nachdem man sie als Erfahrung und Schicksal in sich aufgenommen hat. Darum hat der Subjektivismus der Jugend das Ich zum allbeherrschenden Inhalt, der des Alters hat es zur allbeherrschenden Form gemacht. Es ist ja eine paradoxe Empfindung: als habe Rembrandt in seinen spätesten Porträts und andern Darstellungen nur sich selbst zum Ausdruck gebracht; worin liegt in diesen gegenständlichen Gebilden das Selbst, das in seine früheren, nichts Objektiveres darstellenden Werken soviel weniger, manchmal sogar gar nicht fühlbar wird? Daß er etwa seine persönlichen Stimmungen in die Maske seiner Modelle gesteckt hätte, wäre eine naturalistische Lyrik, die Rembrandt sicher ganz fern lag und nicht den Sinn seines letzten Subjektivismus ausmachen kann. Dieser bedeutet vielmehr innerhalb der Alterskunst der großen Genies, daß die Beziehung zu den äußeren Objekten als solchen ihnen gleichgültig geworden ist, daß sie zwar nur noch sich selbst aussprechen, aber sich selbst als Künstler. Für sie gehört ihr empirisches Leben, dasjenige, was das Ich des ungenialen Menschen ausmacht, ebenso zur „Erscheinung" wie jene Objekte und ist deshalb ebenso belanglos wie diese. Sie drücken jetzt in ihren Werken jenes höhere Ich aus, das, ohne den Charakter seiner Subjektivität einzubüßen, ganz und gar künstlerisches Genie und Schöpfertum geworden ist. Nicht den Rembrandt nach seinen Lebensinhalten und so oder anders verlaufenden Stimmungen dürfen wir in diesen Bildern suchen; dies mag das von vornherein in einer andern Schicht liegende Absehen des Anekdotenhistorikers sein. Aber ebensowenig besteht hier ein Artistentum, das sich in Abschnürung von der lebendigen Ganzheit des Menschen vollzieht. Entscheidend ist vielmehr die organische Synthese, die man gleichmäßig von zwei Seiten her aussprechen kann: daß sein ganzes und letztes Wesen völlig in sein Künstlertum aufgegangen ist oder daß sein Künstlertum sich völlig in die Subjektivität seines Lebens transformiert hat. Diese Einheit spüren wir an den Spätwerken von Donatello wie von Tizian, von Franz Hals wie von Rembrandt, von Goethe wie von Beethoven. In ihr ist das irgendwie isolierte oder über-stehende Interesse an dem bloß Artistischen wie an dem bloß Subjektiven ausgelöscht, und indem eben die Vereinigung dieser Pole jetzt das Schöpfertum schlechthin ausmacht, ist auch das Interesse an dem Eigenbestand der Objekte oder Modelle erloschen, die diese Kunst in sich hineinnimmt, an demjenigen, was sie jenseits ihres Eingehens in dieses

Subjekt und in diese Kunst (beides ist nun identisch) an und für sich bedeuten würde. Daß das Hinabtauchen in die Tiefe alles Weltwesens, das mit diesem Stadium gewonnen ist, zugleich auch die letzten Wesentlichkeiten jener dargestellten objektiven Existenzen deutet, ist sozusagen eine Akzidenz dieser Alterskunst und gehört zu dem, was man wohl ihre Mystik nennen darf — so wenig Rembrandt darum ein „Mystiker" ist. Verständlich aber wird daraus das Gefühl gewissen letzten Rembrandtwerken gegenüber: daß das leidenschaftliche Suchen nach der Individualität der Modelle hier und da abgeschwächt ist. Denn diese Individualität besteht irgendwie außerhalb seines jetzigen künstlerisch-subjektiven Lebens, sie ist, in ihrem Fürsichsein, nicht in dessen Bezirk gewachsen, indem sich jetzt alle Gestaltungskräfte konzentriert haben, sie gehört für die Alterskunst in gewissem Maße noch der „Erscheinung" zu, aus der diese „zurückgetreten" ist. Und es ist ferner begreiflich, daß, insoweit auch hier die Persönlichkeit des Modells erfaßt und ergründet ist, dies gerade nur in ihrer Zurückführung auf das in ihr individualisierte Leben überhaupt, auf ihre immanente „Allgemeinheit" geschieht. Denn diese, und nicht ihre empirisch-einzelne Konfiguration, ist aus jener geheimnisvollen Tiefenschicht, in der diese späteste Kunst lebt, am unmittelbarsten zu entfalten.

Dämmerung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern!
Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh;
Schwarzgetiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nun im östlichen Bereiche
Ahn ich Mondenglanz und -glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

GOETHE

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS

JERG RATGEB

DIE FRESKEN IM KARMELITERKLOSTER ZU FRANKFURT AM MAIN

and aufs Herz! Wer kennt in Deutschland — jenseits eines kleinen Kreises von Fachgelehrten — diesen Namen? Wer weiß etwas von seinen Werken? Dehio erwähnt ihn in seiner sechsbändigen „Geschichte der Deutschen Kunst" (1926) mit keinem Wort und würdigt ihn keiner Abbildung, während er kleinere Meister wie Pencz und Breu, Schäuffelein, Burgkmayr und die Behams mit zahlreichen Tafeln in eingehender Beschreibung bedenkt und Dürers, Grünewalds und Holbeins Lebenswerk breit entfaltet. Und dennoch gehört Jerg Ratgeb zu den großen deutschen Meistern, steht ebenbürtig neben Dürer und Grünewald.

Womit ist die Unkenntnis seiner Person und seiner Werke zu erklären? Weil er nur seinem Werke diente, vorzeitig aus dem Leben schied und sein Lebenswerk — soweit wir es heute kennen — zum großen Teil zerstört oder kaum bekannt wurde. Wie der Meister war auch seine Arbeit von Unglück verfolgt. Bis auf den heutigen Tag.

Was wissen wir von Jerg Ratgeb? Recht wenig! Wir kennen weder seinen Geburtstag, noch seinen Geburtsort. Erst 1586 nennt ihn der Frankfurter Patrizier Nikolaus Frosch „Jerg Ratgeb von Gmünd". Diese Herkunft bürgerte sich ein, obwohl in Schwäbisch Gmünd vor 1500 keine Familie dieses Namens sich finden läßt. Wahrscheinlich stammte er aus dem auf Meierhöfen in Herrenberg sitzenden Geschlecht, worauf sich der Auftrag des von ihm für die Herrenberger Stiftskirche 1519 gemalten Hochaltares herleiten mag. Herrenberg, 1382 vom Pfalzgrafen von Tübingen dem Grafen von Württemberg verkauft, ein echt schwäbisches Amtsstädtchen, baut sich malerisch nahe von Tübingen am Berghang auf. Drüber thront mit stumpfem Turm die mächtige Stiftskirche. Die Tafeln des Ratgebschen Hochaltars kamen im 19. Jahrhundert nach Stuttgart in die Württembergische Staatsgalerie.

Als erste urkundliche Nachricht erfahren wir von Ratgeb, daß er als Maler 1508 mit Frau und Kindern in Stuttgart lebte und im Dienste des Herzogs Ulrich VI. tätig war. Seine Frau, die Tochter eines dem Herzog leibeigenen Mannes, wurde auch durch ihre Heirat mit Ratgeb nicht frei. Herzog Ulrich, 1487 geboren, trat schon 1498 unter der Vormundschaft mehrerer Räte die Herrschaft an, wurde 1503 mündig erklärt und vermochte durch seine Teilnahme am Bayrisch-Landshutschen Kriege zwischen den Herzögen von Bayern und dem Pfalzgraf Ruprecht (1503—07) sein Land wesentlich zu vergrößern. Unmäßige Verschwendung von Staatsgeldern führte 1514 zur Empörung seiner Bauern im Aufstand des Armen Konrad. Sie wurde im Tübinger Vergleich beigelegt. In ihm gewährte der junge Herzog seinen Untertanen eine ständische Verfassung und manche der Zeit vorauseilende Freiheit. Seitdem besaß er das Herz seiner Schwaben. 1519 geriet er durch die Einnahme der Reichsstadt Reutlingen mit dem Schwäbischen Bunde unter Führung seines eigenen Schwagers, des Herzogs von Bayern, in einen schweren Kampf und mußte das Land verlassen. Er floh zu Philipp dem Großmütigen von Hessen und trat bei ihm zur evangelischen Lehre über. 1534 brachte ihn Landgraf Philipp an der Spitze des Schmalkaldischen Heeres in seine Herrschaft zurück. Ulrich führte die Reformation in Württemberg ein, mußte sich jedoch 1547 dem Kaiser Karl V. in Heilbronn feierlich unterwerfen und starb während der Interimsverhandlungen im Jahre 1560.

Jerg Ratgeb war Ulrichs Untertan, wohl sein Hofmaler und durch die Leibeigenschaft seiner Frau an ihn gebunden. Wir wissen nicht, was er für ihn malte, nur, daß der Herzog sich 1509 nicht von ihm trennen wollte. Die Reichsstadt Heilbronn hatte Ratgeb 1510 für drei Jahre als Beisassen aufgenommen, wohl, weil er den Auftrag für einen Altar des benachbarten Städtchens Schwaigern, der Residenz der Grafen von Neip-

perg, erhalten hatte. Ratgeb bat den Herzog, seinem Weibe und seinen Kindern die Übersiedlung nach Heilbronn zu gestatten, wurde aber abschlägig beschieden, wohl weil der Herzog seinen Fortzug fürchtete.

Wie alt mochte Ratgeb 1510 gewesen sein? Auch diese Frage können wir nicht beantworten. Als er 1514 — nach Vollendung des Schwaigerner Altares und der fast zerstörten Wandgemälde im Karmeliterkloster zu Hirschhorn am Neckar nach Frankfurt berufen wurde, war er ein vollendeter Meister. Souverän beherrschte er die schwierige Technik des großen Wandgemäldes und leistete als Zeichner und Maler in dieser Blütezeit europäischer Kunst weit mehr als die Mehrzahl seiner Zunftgenossen. Mit ihm zogen mehrere von ihm bezahlte Gesellen; einer von ihnen — aus Bamberg — starb während der Frankfurter Arbeit und fand bei ihr sein Grab im Karmeliterkloster. Ohne die Mitarbeit tüchtiger Gesellen hätte der Meister unmöglich das ungeheure Frankfurter Programm eigenhändig vollenden können. Ratgeb muß also um 1510 bereits ein reifer Mann von mindestens 35, richtiger wohl 40 Jahren gewesen sein. Wie füllte er diese Jahre? Über seiner Lehre wie über seiner Wanderschaft liegt vollkommenes Dunkel. Aus seiner Malerei rückschließend können wir eine längere Reise nach Italien annehmen, wohl nach Venedig, wo er Carpaccios ihm nahestehende Wandgemälde der Ursulalegende studiert haben mochte. Auch in Flandern dürfte er die um 1500 in hoher Blüte stehenden Wirkereien von Wandteppichen kennengelernt und gar an ihren Vorlagen — den Patronen — mitgearbeitet haben. Festeren Boden gewinnen wir 1514 für Frankfurt. Der Patrizier *Claus Stalburg* mit dem Zunamen: der Reiche, bestellte bei ihm für den Kreuzgang des Karmeliterklosters ein großes Wandgemälde, und zwar für die nördliche Außenwand der Kirche zum Kreuzgang, an der er unter den Platten des Umgangs mit seiner Familie seine Ruhestätte erworben hatte und nach seinem Tode (1524) sein Grab fand. Claus Stalburg wurde 55 Jahre alt und erreichte für seine Zeit ein verhältnismäßig hohes Alter. Schon mit 21 Jahren setzte er sich als Erbe seines wohlhabenden Vaters und zweier Oheime zur Ruhe, verwaltete sein großes Vermögen, dann im Rate der Stadt verschiedene Ehrenämter, bekleidete als älterer Bürgermeister die höchste Würde der Reichsstadt, erbaute sich 1497 am Großen Kornmarkt ein herrliches Stadthaus, die „Stalburg", heiratete 1499 die wahrhaft schöne Patriziertochter Margaretha von Rhein und ließ sich 1504 zusammen mit ihr auf den Flügeln des Altares in seiner Hauskapelle als Stifter in ganzer Figur malen. Leider verbrannte das Mittelbild dieses Altares — eine Kreuzigung Christi — 1813 bei dem Rückzugsgefecht der Bayern gegen die Franzosen in einem Hause der Hanauer Vorstadt, jedoch kamen die beiden Stifterbildnisse im Besitz des Frankfurter Städelschen Kunstinstituts auf uns. Früher gab man sie allgemein Jerg Ratgeb, dem persönlichen Freunde des Hausherrn. Heute neigt man dazu, sie ihm wieder abzusprechen. Die Köpfe sind von hoher Feinheit, die langen schmalen Gestalten befriedigen weniger. Man findet sie für Ratgeb zu trocken, vergißt aber bei diesem Urteil, daß der Künstler sich durch die hohen, sehr schmalen Tafeln gehemmt fühlen mochte. Stalburg und Ratgeb vertrauten einander, wie ihre Briefe beweisen, als bewährte Freunde und standen in ihrer Bildung über ihrer Zeit. Der Frankfurter Patrizier liebte leidenschaftlich die Kunst. Sein Haus muß — nach dem genauen Inventar seines Testaments — einem Museum geglichen haben. Sogar die Kuchenmodel ließ Claus Stalburg von einem bedeutenden Frankfurter Goldschmied, Hartmann Kistener, in Speckstein schneiden. Durch einen glücklichen Zufall kamen einige — an Stalburgs Wappen und Kisteners Zeichen kenntlich — auf uns, Kabinettstücke deutscher Renaissance-Kleinkunst. Im Jahre 1788 verkaufte ein später Enkel, der Kais. Rath Joh. Adolf Friedrich von Stalburg, das von seinem Ahnherrn Claus 1496/7 erbaute Burghaus der deutsch-reformierten Gemeinde für 45 000 Gulden, da „es nach seiner innern Einrichtung und nach seinem äußern Ansehen allen bürgerlichen Wohnungen weit nachstehe". Die Gemeinde ließ es abbrechen und auf dem Bauplatz ihr neues Gotteshaus im Louis-Seize-Stil errichten. Höchst wahrscheinlich wurde bei diesem Abbruch ein großes *Frühwerk* Jerg Ratgebs aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts vernichtet. Wie Kanonikus Joh. Georg Battonn, der Verfasser der „Örtlichen Beschreibung der Stadt Frankfurt am Main" im 5. Hefte, S. 84 mitteilte, „gehörte zu den übrigen Seltenheiten des Hauses das Gemälde, das sich in dem großen Saale oben unter der Decke auf einem zwei Schuh breiten Getäfel befand und drei Geschichten vorstellte, die durch die darüber gesetzten Verse erläutert wurden." Die Gemälde umzogen wahrscheinlich die drei nicht von Fenstern durchbrochenen Wände des Festsaales, wie er

uns ähnlich in den erst 1944 zerstörten Frankfurter Burghäusern zum Fürsteneck, Lichtenstein und Steinernen Haus erhalten blieb. Die erläuternden Verse und wohl auch die Gemälde müssen gut erhalten gewesen sein, da Batton ihre schwierige gotische Schrift mühelos abschreiben konnte — mittelalterliche Reimchroniken des Angriffs Coriolans auf Rom und der Rettung der Stadt durch seine Mutter Veturia, der Tötung des Söhnleins einer jungen Witwe durch einen übermütigen Reiter und die Sühnung dieser Schuld durch die Heirat der Witwe mit dem Mörder ihres Sohnes. Dieses zweite Gedicht schloß mit dem Verse:

So ich uch mit recht gewonnen han
So solt ir sin myn elich man
Nit besser ich in rechten fint
Dan daz ir mir macht ein ander Kint.

Das dritte Wandbild stellte die Bestrafung eines ungerechten Richters durch einen heidnischen Kaiser dar. Dieser ließ jenen lebendig schinden und mit seiner Haut den Richterstuhl beziehen, auf dem alsdann der Sohn des Deliquenten — stets gewarnt — das hohe Amt des Vaters bekleidete. Nach 500 Jahren sprach der Papst den heidnischen Kaiser der christlichen Seligkeit für würdig. Man hatte dessen wohl erhaltenes Haupt gefunden — „und hat sin frise tzunge noch" — und es dem Papste gebracht.

„Unbegreiflich ist es", so bemerkt zu Battonns Bericht sein Mitarbeiter Fichard, „Daß Battonn seel. die Fresko-Gemälde des Saales nicht näher beschrieben." Mehr noch als Fichard bedauern wir diese Unterlassung, nehmen aber an, daß diese Wandgemälde der Stalburg in Anordnung und Technik dem inhaltlich verwandten Wandbilde der Legende des Karmeliterordens *im Refektorium des Frankfurter Karmeliterklosters* sehr nahe standen.

Kehren wir zu dem Wandgemälde zurück, das Ratgeb für Claus Stalburg im Kreuzgang schuf. Es trug die Stiftertafel: „Clas Stalburg und sin huzfru 1515" und blieb uns in einer Nachzeichnung Donners von Richter erhalten. Der Maler Otto Donner, in Frankfurt 1828 geboren, war einer jener wohlhabenden Altertumsfreunde, die in einer materialistisch denkenden und handelnden Zeit sich weniger für die Kunst als für „das Altertum der Vorzeit" begeisterten und im kleinen Kreise sich ernsthaft, aber still geberdender, meist bejahrter Mitglieder des Vereins für Geschichte und Altertumskunde den Ertrag ihrer Forschungen und Erfahrungen in Vorträgen, Jahrbüchern und Mappen sicher stellten. Leider stand der Einfluß dieser Männer auf die Allgemeinheit zu dem Ernst der von ihnen getriebenen Wissenschaft in einem beinahe komischen Verhältnis. Sonst hätte es nicht geschehen können, daß in der reichen Stadt Frankfurt im 19. Jahrhundert das dem Umfang wie der Leistung nach gewaltigste Gesamtkunstwerk des deutschen Mittelalters — die Wandgemälde Jerg Ratgebs im Frankfurter Karmeliterkloster — mitleidlos vernachlässigt und langsam zerstört wurden. Donners Verdienst ist es, den Namen des Meisters und einige seiner Lebensdaten erforscht und einen Teil seiner Bilder in Nachzeichnungen uns überliefert zu haben. Da er glaubte, daß nichts ihre Zerstörung aufhalten könnte, und er andererseits seine eigene Kunst der Ratgebs zum mindesten gleichstellte, begnügte er sich für die Nachwelt mit seinen, teilweise leicht angetuschten Linienzeichnungen, ja überstrich beim Abzeichnen die Originale, um besser ihre Einzelheiten zu erkennen, mit Kieselsäure (Wasserglas), die ihren Zerfall wesentlich beschleunigte. Vergleicht man seine in einer teuren, daher wenig verbreiteten Mappe 1892 veröffentlichten Zeichnungen mit den von Dr. Paul Wolff 1943 aufgenommenen Farbphotos, so dankt man Donner für manches, was er in seinen Zeichnungen von nacktem Inhalt der seit 1890 weiter vernichteten Originale uns aufbewahrte, und schaudert vor der ungeheuren Kluft, die sein selbstsicheres Epigonentum von der Titanik des alten Meisters schied. Liest man gar seine trockenen Erklärungen, so erkennt man: Donner und seine Altertumsfreunde berührten nicht einmal die Fußsohlen des mittelalterlichen Meisters. Sie registrierten und rubrizierten, präparierten und konservierten, anstatt ihren Zeitgenossen ins Gesicht zu schreien: Haltet ein! Ihr zerstört eines der gewaltigsten Meisterwerke aller Zeiten! Für wenige Taler vermietet ihr das Heiligtum alter deutscher Kunst als Zollschuppen und duldet es, daß Sackträger ihre Gemälde zerreiben, wenn sie die neuen hölzernen Treppen an ihrer Seite unter ihrer Last emporkeuchen und sich Stufe um Stufe mit ihrer Hand an diesen Wandgemälden aufwärts stemmen! Seht ihr nicht, wie sich schon eine breite Furche durch die heiligen Gestalten fraß! Eine einzige Stange könnte sie schützen! Nein, man stieß noch, was da fallen wollte. Oberbürgermeister Adickes, wie die meisten seiner Amtsgenossen von der „Durchbruchsnotwendigkeit breiter Verkehrsschneisen durch das mittelalterliche Gassendickicht" überzeugt, plante um 1900

Fresken im Refektorium des Karmeliterklosters

3 Bl·1A

JERG RATGEB

Fresken im Kreuzgang des Karmeliter-Klosters Frankfurt/M. (1513-1517)

JERG RATGEB

Fresken im Kreuzgang des Karmeliter-Klosters Frankfurt/M. (1515-1517)

DIE
SAN
DIS

nach anderen bereits geglückten, heute verdammten Durchbrüchen auch den einer Verlängerung des Großen Hirschgrabens bis zum Main. Nur legte sich ihm der gewaltige Bautenkomplex des ehemaligen Karmeliterklosters in den Weg, und diesen schützte der Bezirkskonservator. Adickes wußte sich zu helfen. Er entfernte das Zollager aus dem Kloster und ließ durch seine Baupolizei den ganzen Bau für baufällig erklären. Bei Strafe wurde sein ferneres Betreten als lebensgefährdend verboten. Das Bauamt mußte die Fenster aushängen, da „die Gassenbuben sie zertrümmerten", und die Dächer zerfallen lassen. Bald gehörte wirklich Mut dazu, die dem Abbruch so schandbar entgegengetriebene Ruine heimlich durch ein Mauerloch zu erkriechen und die in Staub und Nässe versinkenden Wandgemälde Jerg Ratgebs zu betrachten. Der erste Weltkrieg setzte den Durchbruchsgelüsten der Ära Adickes ein Ende. Seit 1922 trat der Bund tätiger Altstadtfreunde auf den Plan. Die neue sozialistische Stadtverwaltung rettete das Kloster, brachte die Dächer wieder in Ordnung und nahm sich auch der Ratgebschen Wandgemälde an. Berichten wir zunächst von ihrer Entstehung. 1514 hatte Ratgeb für Claus Stalburg das erste Wandgemälde im Kreuzgang gemalt, eine Anbetung der Heiligen Drei Könige, so recht im Sinn des Prunk und Farben liebenden Freundes. Dem ältesten der drei Könige hatte er die Züge Kaiser Maximilians I. gegeben, der gern bei den Frankfurter Patriziern wohnte und auch bei den Karmelitern sich zu Gaste lud. Kostbares silbernes und goldenes Prunkgerät, wie es nach dem Erbinventar in der Stalburg reichlich stand, diente dem Maler als Muster für die heiligen Gaben. Für die Kostüme der Könige und ihres Hofstaates dürften die Kleidertruhen der Stalburg die Vorbilder geliefert haben. Das Inventar bringt eine lange Liste von kostbaren Röcken und Schauben, Hüten und Mänteln aus farbigem Tuch, Seidenbrokat und geschnittenem Sammet, Zobel und Marder, Lamm und Wolf, wie sie zu gleicher Zeit der Frankfurter Maler und Freund Dürers Martin Caldenbach, genannt Heß († 1518) auf seinem jetzt im Städtischen Museum zu Mainz verwahrten Anbetungsbild verschwenderisch entfaltete.

Das 1515 vollendete Wandgemälde im Kreuzgang der Karmeliter, in Temperafarben auf gut geglättetem Stuckgrund gemalt, muß allgemein gefallen haben. Wir kennen es nur aus der Nachzeichnung Donners. 1888 wurde es durch die Zollbehörde zerstört. Für ihre Wagen brauchte sie zwischen den Lagern in der Kirche und in den Räumen in dem Kreuzgang eine breite Durchfahrt. Man brach sie durch die Wand mit dem Gemälde, im Jahre 1888, als man Expeditionen zur Ausgrabung griechischer und ägyptischer Städte in Frankfurt ausrüstete.

Seit 1496 stand Hamann Fleckenbühl als Prior dem Kloster vor als Nachfolger des Priors Romuald von Laubach. Beide waren kunstbegeisterte, hochgebildete Männer. Unter Romuald wurden der neue Kreuzgang und die ihn umschließenden Gebäude mit dem Kapitelsaal, dem Refektorium, dem Dorment, dem riesigen Weinkeller und der Klosterküche darunter und den Arbeitsräumen darüber erbaut. Bei diesem gewaltigen Bau stand dem Prior neben den Frankfurter Patriziern auch die Bruderschaft Sankt Anna hilfreich zur Seite. 1492 ließ sie an die Klosterkirche eine eigene Kapelle anbauen und stiftete ihr einen kostbaren flämischen Wandelaltar mit dem Leben der Hl. Anna, dessen Tafeln heute dem Frankfurter Historischen Museum gehören. Diese Bruderschaft vereinigte niederländische Kaufleute, meist flämische Tuchhändler, die regelmäßig im Frühjahr und Herbst zu den Frankfurter Messen kamen, im Karmeliterkloster wohnten und speisten, auch in ihm ihre Waren lagerten. Die Messestadt Frankfurt stand um die Wende des 15. Jahrhunderts in höchster Blüte. „Emporium celeberrimum Germaniae vel totius Europae" — den berühmtesten Handelsort Deutschlands, ja ganz Europas — nannte sie König Franz I. von Frankreich, als er sich in ihr, der Wahlstadt der Kaiser, nach dem Tode Maximilians (1519) vergeblich um die deutsche Krone bewarb. Karl V. überbot ihn. Gleich den Annenbrüdern kam er aus den reichen Niederlanden. Seinen „Handschuh" (Gand-Gent) schätzte er höher als Paris. Auch sonst hatte das Frankfurter Karmeliterkloster, schon durch seine vortrefflichen, seit 1803 von der Stadt Frankfurt bewirtschafteten Hochheimer Weinberge, weithin viele Freunde.

Zusammen mit den Frankfurter Patriziern unter Führung von Claus Stalburg beschloß der Konvent 1515 die Ausmalung des gesamten Kreuzganges mit einem über die West-, Nord- und Ostwand fortlaufenden Gemälde, der Darstellung der göttlichen Heilssendung vom Paradies bis zur Himmelfahrt Christi mit der vom Passionsspiel her üblichen Gegenüberstellung der verwandten Themen des Alten und Neuen Testamentes, z. B. des Besuches der Königin

von Saba bei König Salomo und der Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige. Den Darstellungen aus dem Leben Christi in lebensgroßen Gestalten waren in einer zweiten Ebene die vorchristlichen Szenen, gleichsam in einer höheren Perspektive, verkleinert überstellt und durch wiederum lebensgroße Büsten von Propheten verbunden, die auf Spruchbändern ihre Weissagungen verkündeten. Nach Art der flandrischen Bildteppiche ordneten sich die beiden Bildebenen in eine luftige, sie trennende und verbindende Architektur von Säulen, Bögen, Zelten, Ruinen, Treppen, Stufen und Galerien. Ein Bildstreifen von 4½ Meter Höhe und über 120 Meter Länge, eine Fläche von 550 Quadratmetern, bedeckt mit einem dichten Gewebe unendlicher Figurik, durchweg gespannt in Zeichnung und Modellierung, oft von innen wundersam leuchtend, dem Auf und Ab der seelischen und szenischen Entwicklung in der Auf- und Ab-Bewegung des Helden und seiner Jünger und Feinde folgend, in der Einzeldarstellung miniaturenhaft fein bis ins kleinste: Christi Kommen von Gott, seine Jugend und sein Sterben, seine Auferstehung und seine Rückkehr zu Gott, umklungen von hundertjähriger Prophetie, eine Symphonie, wie sie gleich gewaltig vor und nach ihm niemand schuf, vollendet in der kaum faßbaren Spanne von hundert Wochen, da man schrieb das Jahr 1517. In ihm schlug Luther seine Thesen an die Schloßkirche zu Wittemberg. Der Sturm brach los. „Den 19ten tag des brachmonats, da schlug man danyder alle getzen und altar. In der pfarrkirchen, wo haylger oder altar waren, des sich niemand annam, des zerscheytet man, und gab mans armen leyten zu ainem brennholtz. Das tat man hernach auch in allen Kirchen", schrieb 1531 der Chronist Sebastian Fischer über den Bildersturm in Ulm. Allein dort im Münster vernichtete er über dreißig kostbare Altäre, darunter Werke von Multscher, Syrlin und Mauch.

Jerg Ratgeb war 1531 schon fünf Jahre tot. Wie alle großen deutschen Künstler, gleich Dürer und Grünewald, bekannte auch er sich zur Reformation, hatte 1518 Frankfurt verlassen und 1519 noch für die Herrenberger Stiftskirche den großen Wandelaltar des Leidens und Sterbens Christi vollendet und war 1520 wieder Bürger von Stuttgart geworden. 1525 erhob sich in ganz Schwaben der Aufstand der Bauern und Kleinbürger gegen ihre adligen Bedrücker. Die Stuttgarter Bürger wählten Ratgeb als ihren Freund und gebildeten Mann in den Rat und entsandten ihn als Führer ihrer Hilfstruppen zum Heere der Bauern. Diese ernannten ihn zum Kriegsrat und Kanzler. Er verfaßte ihre Aufrufe und entwarf ihre Flugblätter. Neben der Besserung der sozialen Notlage kämpfte Ratgeb für seinen angestammten Herzog, den vertriebenen Ulrich VI., und gegen die nach seinem Sturz durch Erzherzog Ferdinand, den Bruder Kaiser Karls V., in Württemberg durchgeführte kaiserliche Gewaltherrschaft. Nach der Niederlage der Bauern nahm man auch Ratgeb gefangen. Ein Kriegsgericht unter Vorsitz des Grafen Jörg von Truchseß-Waldburg verurteilte ihn 1526 nach schwerer Folterung „Herzogs Ulrichs und der Bauern halber" zur Vierteilung durch vier Pferde. Auf dem Marktplatz von Pforzheim wurde das Urteil vollstreckt. So starb, wie es in einem früheren Prozeß hieß, „ein feiner, beliebter Mann, ein Biedermann, der keinem Nachbarn auch nur ein Huhn erschreckt hätte", dazu ein deutscher Meister. Seine Größe werden erst spätere Geschlechter ganz erkennen.

Der Größe, Gestalt und Farbe der Wandgemälde des Kreuzganges kann keine Beschreibung gerecht werden. Möge ihnen eine spätere Veröffentlichung in diesen Heften nach den Farbaufnahmen von Dr. Paul Wolff beschieden sein! Die Abbildungen dieses Heftes bringen einige Ausschnitte aus dem Wandgemälde des Refektoriums, das Ratgeb nach denen des Kreuzganges in den Jahren 1517 und 1518 schuf. Vermutlich verließ er im Frühsommer des letzten Jahres Frankfurt und ging nach Herrenberg. Schon zur Frankfurter Herbstmesse 1517 hatte das Herrenberger Stift dem Maler Geld zum Einkauf von Farben für den neuen Hochaltar übersandt.

Betrachten wir das Wandgemälde im Refektorium — im Speisesaal — der Frankfurter Karmeliter! Zunächst den Raum selbst, wie er vor seiner Zerstörung durch englische Bomben in der Nacht des 22. März 1944 aussah. Es war ein langgestreckter Saal von 30 Meter Länge und 10 Meter Breite, den — gen Norden — eine Reihe hoher rechteckiger, nur durch steinerne Pfeiler getrennter Fenster und — gen Westen — zwei breite, spitzbogige, mit Maßwerk gefüllte Fenster überhell erleuchteten. Die quer gelegten, waagerechten Deckenbalken ruhten in der Mitte auf einem mächtigen Unterzuge, den vier schlanke, 5 Meter hohe steinerne Rundsäulen trugen. Durch ein Portal von zwei gekuppelten Spitzbogentüren betraten, von der

JERG RATGEB

Freiken aus dem Refektorium des Karmeliter-Klosters Frankfurt/M. (1515-1517)

JERG RATGEB

Fresken im Kreuzgang des Karmeliter-Klosters Frankfurt/M. (1515-1517)

JERG RATGEB

Fresken im Kreuzgang des Karmeliter-Klosters Frankfurt/M. (1515-1517)

JERG RATGEB

Fresken aus dem Refektorium des Karmeliter-Klosters Frankfurt/M. (1515-1517)

östlichen Schmalseite her, die Mönche und ihre Gäste zur Mittags- und Nachtmahlstunde unter Vorantritt des Priors und der Ehrengäste, z. B. des Kaisers, in feierlichem Zuge zwei und zwei hinter einander den Saal und setzten sich: der Prior mit den Ehrengästen an die Quertafel an der westlichen Schmalwand, die beiden hohen, farbigen Spitzbogenfenster hinter sich, die Mönche und weitere Gäste an die längs der beiden Langseiten des Saales in Hufeisenform aufgestellten Langtische, und zwar nur an ihre Außenseite. Die Innenseite blieb frei. An ihr trugen die bedienenden Fratres die Speisen und Geschirre an und ab. Vor dem Tische des Priors stand eine kleine Bußbank. Zu spät kommende Tischgenossen knieten zur Strafe auf ihr und warteten des absolvierenden Zeichens durch den Prior, das dieser durch ein neben seinem Gedeck liegendes Hämmerchen gab. Erst dann durfte sich der Sünder am Reste des Mahles beteiligen, wenn er nicht ganz darauf verzichten mußte. Während des Essens wurde nicht gesprochen. Ein Vorleser trug nach dem gemeinsamen, oft gesungenen Eingangsgebet und vor dem ebenfalls gemeinsamen Dankgebet von einer niedrigen Kanzel Abschnitte aus der Bibel, der Legenda Aurea, den Kirchenvätern und anderen heiligen Quellen vor. Gern hörte man in diesem Saale die Geschichte des Ordens, seiner wundersamen Gründung am Berge Karmel durch den Propheten Elias, der am Bach Krith die Baalspfaffen schlachtete, und der ersten Entwicklung des Ordens unter Leitung des Elias von Jehova gesandten Nachfolgers Elisa, des Überfalls der mohammedanischen Sarazenen auf das Kloster am Berge Karmel und des Martyriums seiner Mönche, schließlich der Rettung der Überlebenden des Ordens durch den König Ludwig den Heiligen von Frankreich, der sie mit seinen Schiffen 1248 von Haifa nach Aigues Mortes im Rhônedelta brachte. Manches aus dem Leben der heiligen Propheten Elias und Elisa berichteten bereits die Bücher der Könige in der Bibel, das Weitere, in vielen Zweigen sich verästelnd, die Legende des Ordens. Man war stolz darauf, der älteste Mönchsorden der Welt zu sein, hatte doch Elias schon im 7. Jahrhundert vor Christus gelebt, und man hörte es gern, daß die Herren der flämischen Anna-Bruderschaft die Ausmalung der südlichen, fensterlosen Refektoriumswand bei Jerg Ratgeb auf ihre Kosten bestellten. Durch eine Tafel über der östlichen der beiden kleinen spitzbogigen Türen in der Südwand bestätigte er diesen Auftrag. Sie zeigt das Brustbild der Hl. Anna mit Maria und dem Jesusknaben auf den Armen und der Inschrift darunter: „DIE WIRDIG BRUDERSCHAFT SANT ANNA HAT LASEN MALEN DIS REFATORIUM. 1517."

Nach der gewaltigen Symphonie des Lebens und Leidens Christi im freien Raum des Kreuzganges musizierte der Meister im geschlossenen Raum des Speisesaals mit kleinerem Orchester in einer Art Kammermusik. Anmutig, ja zart, oft zärtlich und dennoch dramatisch wandelt das unendliche Geschehen dieses Bilderteppichs von der Gründung des Ordens durch die Propheten Elias und Elisa am Berge Karmel über seine Verfolgung durch die Sarazenen bis zu seiner Rettung durch den frommen König — eine Symphonietta in drei Sätzen. Dem Kammermusikcharakter entsprechen die Größe der nur 40—50 cm hohen Figuren und das feine Kolorit. Nach der letzten Reinigung wirkte das Wandgemälde wie ein guter alter Gobelin mit vorherrschend bräunlich-schwarzen, schilfig-grünen, perlgrauen, rostig-roten und sparsamen sahnig-weißen, tabakbraunen und königsblauen Tönen. Wie bei den Wandgemälden der Stalburg erklären unter der Decke in das Bild hineingehängte breite Tafeln mit lateinischem Text in goldenen, meisterlich geformten Buchstaben auf englisch-rotem Grund („Ratgeb als Schriftkünstler" wäre ein eigenes Kapitel) den Inhalt der Darstellung.

Leider wurde auch diesem Raume böse mitgespielt. Bis 1886 blieb er nach der Aufhebung des Klosters (1803) auch unter städtischer Verwaltung einigermaßen erhalten. Dann übernahm ihn das Schulamt und ließ ihn zu Klassenräumen für eine Volksschule umbauen. Die herrliche Fensterwand wurde vermauert und erhielt einige normale neue Fenster, die Spitzbogenfenster in der Westwand verschwanden, der Fußboden wurde um zwei Meter erhöht, Wände eingezogen und, was das Schlimmste war, zwei große neue Fenster mitten durch die südliche Bildwand gebrochen, die Wandgemälde selbst weiß überstrichen. Nur der ausgezeichneten Maltechnik Ratgebs war es zu danken, daß bei der Wiederherstellung des Saales in den Jahren 1935/36 die Reste des Temperagemäldes aus den verschiedenen Tünchschichten sich verhältnismäßig rein herausschälten. Gottlob kamen sie sofort in die kundigen Hände des Berliner Restaurators Professor Wehlte und wurden nicht, wie die des Kreuzganges, durch restaurierende Quacksalber verdorben. In unendlich mühseliger Arbeit nahmen Dr. Paul Wolff

und seine Mitarbeiter noch zu letzter Stunde dieses Wandgemälde in allen Einzelheiten auf, während schon Angriff um Angriff die herrliche alte Stadt verwüsteten. Ihre Wucht steigerte sich in der Nacht des 22. März 1944 zur völligen Zerstörung der Altstadt und damit auch des Karmeliterklosters. Alle Räume brannten aus, die Decken stürzten ein, seltsam leuchten heute — von Notdächern geschützt — noch Reste der Ratgebschen Gemälde von den ausgeglühten Mauern. Für ihre Erklärung hält man sich im Refektorium für den westlichen Teil des Bildes mit der Darstellung der Elias- und Elisalegende an die Kapitel 17 bis 21 des 1. Buches der Könige und 2 bis 13 des 2. Buches. Kleine Schrifttäfelchen bei den Einzelszenen erleichtern die Suche, etwa das bei der Begegnung des Elias mit der Witwe vor dem Tore von Zarpath mit der Angabe: 3 (R(egum) 17. Damals zählten die beiden Bücher Samuelis noch als erstes und zweites Buch der Könige und das heutige erste und zweite Buch der Könige als ihr drittes und viertes. Daraus ergibt sich die Angabe: 3. Buch der Könige, Kapitel 17, heute im 1. Buch, Kapitel 17: „Und als er an das Tor der Stadt kam, siehe, da war dort eine Witwe und las Holz auf. Und er rief sie an und sprach: Hole mir ein wenig Wasser im Gefäße, daß ich trinken kann." In wundersamem Fluß gleitet — wie bei der Erzählung eines Märchens — Szene an Szene vorüber, eingebettet in eine nicht weniger märchenhafte Landschaft. Trotz ihrer Kleinheit sind alle Figuren bis in die Hände hinein erstaunlich durchmodelliert. In seiner Erzählerfreude unterschlägt der Künstler nicht den kleinsten Zug der heiligen Legende. Mit den Einzelheiten vermöchte man ein Buch zu füllen. Paul Wolff fertigte von ihnen über hundert Aufnahmen, ohne sie zu erschöpfen, wobei mit gut einem Drittel zerstörter Fläche zu rechnen ist. Mögen in diesen Szenen die Menschen noch so wild gegeneinander wüten, ruhig lebt die Natur — wachsen die Bäume und Büsche, grasen Rehe und Hirsche, fliegen und springen Vögel durch die Luft und in den Ästen. Je mehr man sich in dieses Werk vertieft, desto reicher wird man belohnt. Kaum da es die Stadt Frankfurt in unendlicher Mühe der Welt wiederschenkte, riß man es ihr wieder aus den Händen — am 22. März 1944, am Todestage Goethes. Unweit von Ratgebs Bildern wurde der Dichter geboren. Und in der gleichen Nacht wie die Fresken sank auch das Haus am Hirschgraben dahin.

Fried Lübbecke

DIE ABBILDUNGEN

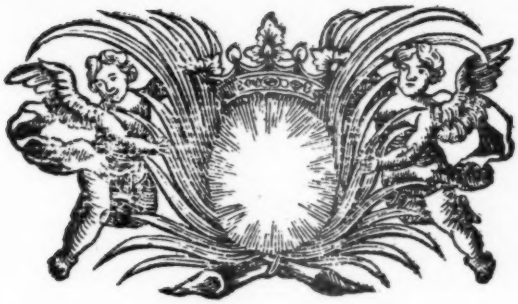
Die Schwarz-Weiß-Tafeln zeigen Ausschnitte aus den Fresken im Kreuzgang des Karmeliterklosters Frankfurt/M. Alle Farbtafeln sind Ausschnitte aus den Wandmalereien im Refektorium des Klosters. Sie wurden nach den Farbaufnahmen von Dr. P. Wolff und Tritschler, Frankfurt/M., reproduziert und stellen dar:

Seite 23, oben: Ermordung eines Mönches durch einen Sarazenen. Unten links: Der Prophet wird am Bache Krith durch Raben gespeist. (I. Könige Kap. 17.) Unten rechts: Elias begegnet am Stadttor von Zarpath der holzsammelnden Witwe. (I. Könige Kap. 17.)

Seite 26, oben: Der Prior des Klosters betet in einer Schlucht des Berges Karmel um Errettung des Ordens. Daneben: Aus dem Martyrium der Mönche am Berge Karmel durch die Sarazenen: Engel tragen die Seelen der lebendig Verbrannten aus den Flammen zu Gott empor. Unten: Die Sarazenen haben die Mönche gekreuzigt und verbrennen sie bei lebendigem Leibe. Zwei werfen einen dickbäuchigen Mönch an Händen und Füßen ins Feuer. Engel retten die Seelen der Sterbenden (s. Ausschnitt rechts oben). Links auf dem gleichen Ausschnitt: Der hl. Gerhard wird vom Felsen gestürzt.

Seite 29. Martyrium der Karmeliter. Oben: Der Kampf um das Heiligtum der Eremiten-Mönche, einen runden Zentralbau. Mitte und unten: Verfolgung der Mönche bei der Quelle (Fons Helie) und Höhle (spelunca Helie) des Elias.

Seite 32. Das Martyrium der Karmeliter am Berge Karmel durch die Sarazenen. Oben: Die Verbrennung gekreuzigter Mönche. Unten: Ein Sarazene schleift an sein Pferd gebundene Mönche zu Tode.



DIE WELT UNTER DEN PLANETEN

ZU EINER FOLGE ALTER RADIERUNGEN

Es ist üblich geworden, zumal unter Künstlern, die geringe Achtung, die man der „literarischen" Seite eines modernen Bildes entgegenbringt, auch auf den Inhalt der Kunstwerke aus alter Zeit zu übertragen. Was der Gegenwart recht ist, braucht aber der Vergangenheit noch lange nicht billig zu sein. Wenn sich von einem gewissen Zeitpunkt an der Akzent eines Bildes mehr und mehr vom Was auf das Wie verschoben hat, wenn die Aussage nicht mehr vorwiegend durch das Gegenständliche, sondern in steigendem Maße durch das Gestalterische vollbracht wurde, wenn neuerdings einige Künstler sogar glauben, des Gegenständlichen völlig entraten und sich lediglich auf die Ausdruckskraft der abstrakten Linie und Farbe verlassen zu können, so hatte und hat das seine gewichtigen Gründe. Sie berechtigen jedoch nicht dazu, die alten Bilder, die unter anderen Voraussetzungen und in durchaus anderer Absicht entstanden sind, nach den gleichen Grundsätzen zu beurteilen. Wer da meint, es sei den mittelalterlichen Meistern gleichgültig gewesen, ob sie einen gekreuzigten Christus malten oder eine Badehütte, da wie dort habe sie die wechselseitige Steigerung, das Auseinanderfallen und der besondere Einklang der Farben, der klare Aufbau und die geheime Entsprechung der Flächen und Linien, habe sie die ästhetische Ordnung des Bildes gereizt, wer das allen Ernstes meint, weiß nicht, was er sagt. Die alten Meister waren gewiß unter anderem auch Künstler im engeren und heutigen Sinne des Wortes, sie haben sich indessen nie als Künstler dieser Art gefühlt. Es gab damals weder den Begriff des Künstlers noch den Begriff der Kunst. Was es gab, war ein Handwerkertum. Und wenn das Wort Künstler fiel, so sollte damit ein besonders kundiger Handwerker bezeichnet werden. Diese kundigen Handwerker, nämlich Maler, Kupferstecher, Bildhauer, Erzgießer, Glaser und dergleichen, ließen es sich angelegen sein, unter dem beratenden Beistand geistlicher Herren, bestimmte Grundwahrheiten und Hauptstücke der kirchlichen Lehre und des Christentums den Laien sinnenhaft darzutun, sinnenhaft deutlich zu machen, sinnenhaft auszulegen, nicht anders als eine Predigt, eine Abhandlung oder ein geistliches Spiel sich's unterfing. Dazu diente ihre Kunst, das heißt ihr handwerkliches Können. Dazu und zu nichts sonst. Sie waren Diener. Ihr Herr war der Gegenstand, das Was, die Aussage. Bei dem Was handelte es sich freilich zumeist um ein Mysterium. Und so mußten auch die darstellerischen Mittel etwa eines Gemäldes um so geheimnisvoller werden, je eindringlicher der Maler sich mühte, dem unerreichbaren Vorbild näher und näher zu kommen. Zuweilen mag er sich über sich selbst, über das seltsame Vermögen seiner Hände erschrocken haben, die es vermochten, auf einer Holztafel nicht nur eine hoheitsvolle Frau entstehen zu lassen, sondern in und mit der irdischen Gestalt auch diesen unbegreiflichen Schimmer der Ferne, Jenseitigkeit und Heiligkeit, der das Wesen der Gottesmutter ausmacht. Wie dem auch sei, niemals hatte er etwas anderes als den Gegenstand im Sinn, niemals wohnte den Mitteln, wohnte dem Künstlerischen auch nur der geringste Eigenwert inne. Jeder Pinselstrich meinte das dargestellte Objekt und immer wieder das Objekt. Auch die Empfindung und Ge-

stimmtheit des darstellenden Subjekts, von der später so viel die Rede sein sollte, blieb außer Betracht. Nicht der Maler war wichtig, sondern das Gemalte. Wie denn überhaupt damals der einzelne sehr viel weniger Aufhebens von sich machte als heutigentags. Dieser Sachverhalt änderte sich auch dann nicht entscheidend, als die religiösen Gegenstände mehr ins Weltliche gewandt wurden oder neben den sakralen auch profane Vorwürfe auftauchten. Noch immer ging es um das Objekt und nicht um die „Kunst". Keiner der damals Lebenden hätte Verständnis für die Art und Weise gehabt, wie die Kunsthistoriker und Künstler unserer Tage in der Regel eine Altartafel oder ein Männerbildnis zu betrachten und auszulegen pflegen, die alles Mögliche, nur nicht das Eigentliche, das heißt das Nächstliegende, das heißt die Sache selbst berücksichtigen.

Die zur Rede stehende Bildfolge eines unbekannten italienischen Meisters, der um 1400 arbeitete, gehört zu den Bildern, die nichts anderes wollen, als dem einfachen Menschengemüt eine schwierige Materie, nämlich die Eigenart und die Wirkungskraft der Planeten, anschaulich zu machen. Darum haben stilistische, haben ästhetische, haben künstlerische Fragen bei der Betrachtung nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Hier wird das Verhältnis von Planet und Mensch abgehandelt. Alles Sonstige ist Beiwerk.

Auf jeder der sieben Radierungen kann man sich, ähnlich wie auf manchen Bildern von Pieter Brueghel oder Hieronymus Bosch, stundenlang nach Herzenslust oder Herzenspein ergehen. Die Landschaft ist jeweils so vielgestaltig, das in ihr oder in einer Architektur sich vergnügende und sich mühende Menschenvolk so zahlreich, die Fülle der vorfallenden Begebenheiten so verwirrend, daß man immer noch etwas Neues entdeckt. Da die Szenen mit ziemlicher Willkür ineinander übergehen, hat der Blick die Freiheit, sich dahin und dorthin zu wenden, wie es ihm beliebt. Ein Goldschmied hält im offenen Laden seine Kostbarkeiten feil, Gelehrte sitzen über ihren Folianten, Dichter über ihren Handschriften, Liebesleute haben ihren Tanz und ihre Lustbarkeit miteinander, es wird auf der Orgel gespielt und zur Laute gesungen, Gefangene, Bettler und Krüppel ächzen in ihrer Bedrängnis, Bauern sind beim Schlachten, beim Pflügen und beim Dreschen, ein armer Sünder hängt am Galgen, ein Müller schmürt neben einem unterschlägigen Rad seinen Mehlsack zu, ein Richter findet das Urteil, allerlei Kriegsmänner wogen mit Speeren, Zweihändern, Äxten und Keulen wider einander, Scheuern gehen in Flammen auf, Sternkundige deuten den Himmelsglobus, Freunde trinken sich beim Festmahl zu, Jäger sprengen einher mit dem Falken auf der Faust, ein Maultier wird mit Kaufmannsgütern beladen, Vogelsteller lauern bei ihren Netzen, ein Fischerboot schwebt auf den Wellen, Schwimmer erquicken sich im Fluß, Gaukler, Ringkämpfer, Tänzer und Zwerge zeigen ihre Geschicklichkeiten, Bogenschützen senden den Pfeil nach der Scheibe, Beter knien vor einem Heiligenbild, ein Zimmermann schwingt die Axt, ein Bildhauer setzt den Meißel an, in einem Badezelt geht es zärtlich und fragwürdig zu, Bäume heben ihre anmutigen Wipfel über das Getriebe empor, Blumen und Gräser erblühen zwischenhin, Felsen stemmen sich auf, Pfade schlängeln sich hindurch, Bäche fallen eilig herab, ein Strom wälzt sich unter einer Bogenbrücke langsam fort, kurzum, das Leben krabbelt und wimmelt mit seinem ganzen Reichtum verspielt und ernsthaft, lachend und traurig, sinnvoll und sinnlos auf der geduldigen Erde umher.

Zuerst will es einem vorkommen, als walte in dem Durcheinander, das auf den Blättern herrscht, keinerlei Ordnung, weder eine sachliche noch eine künstlerische. Und doch wird jedes Bild von einer Macht regiert, die alles Dargestellte durchwirkt und in einen bestimmten Zusammenhang bringt. Es ist die Macht der sieben Planeten, an die damals auch die fortgeschrittensten Geister glaubten: Mond, Sonne, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn. Im Himmelsraum eines jeden Blattes fährt auf einem Prunkwagen, den Menschen, Tiere oder Ungeheuer ziehen, ein Planet in Göttergestalt einher. Seine Wesenheit gibt dem Blatt, gibt dem Getriebe seine Prägung und seinen Sinn. Am unteren Rand steht jeweils ein italienischer Text, der das gleiche besagt wie das Bild. So lauten zum Beispiel die Worte des Blattes, das dem Saturn zugeeignet ist, in freier Übertragung folgendermaßen: „Saturnus gilt als ein männlicher Planet. Er wohnt im siebenten Himmel, ist trocken und kalt, wenngleich gelegentlich auch feucht. Seine Natur ist die der Erde. Er ist dunkel, ausdauernd und fromm, liebt die dunklen Gewänder, den Ackerbau und das Blei und ist dem Alter und dem Herbst zugetan. Sein Tag ist der Samstag mit der ersten, der achten, der fünfzehnten und der einundzwanzigsten Stunde,

SATURNUS

JUPITER

MARS

SOL

VENUS

MERCURIUS

LUNA

seine Nacht ist die Mittwochnacht. Der Mars meint es freundlich, die Sonne feindlich mit ihm. Tagsüber haust er im Steinbock, nachts im Wassermann. Sein Leben oder seine Erhöhung liegt in der Waage, sein Tod oder seine Erniedrigung im Schützen. In dreißig Jahren zieht er, beim Steinbock beginnend, durch die zwölf Zeichen. Für jedes Zeichen benötigt er zweiundeinhalb Jahre oder dreißig Mondumläufe, für einen Grad einen Monat, für eine Minute einen Tag, für fünf Sekunden eine Stunde. Dann kehrt er zu seinem Ausgangspunkt zurück." — Dementsprechend ist im Himmelsraum des Blattes ein Greis mit einer großen Sense abgebildet, vor dessen Wagen sich ein ungebärdiger Drache im hänfenen Geschirr windet. Die beiden Radscheiben tragen eine Darstellung des Steinbocks und des Wassermanns. Und unten auf der Erde wimmelt es im herbstlichen Gelände von Mühseligen und Beladenen, von Bauern jeder Art, von Gefangenen, Bettlern und Bresthaften, von Arbeitern, Mönchen, Einsiedlern und Asketen. Es fehlt auch nicht der Galgen mit dem Gehenkten. In ähnlicher Weise ist auf den anderen Tafeln das irdische Geschehen dem Walten der planetischen Mächte zugeordnet. Die Bildfolge gehört mithin zu den zahllosen Versuchen, die der Menschengeist, seit er seiner selbst inne wurde, seit dem Sündenfall also, unternommen hat, um in die Dunkelheit und Verworrenheit des Weltgetriebes ein wenig Licht zu bringen. Warum bin ich gerade so und nicht anders beschaffen, fragt er sich seit Urzeiten, warum habe ich an diesem Tag eine glückliche Hand und an jenem eine unselige, warum sind die dämonischen Triebe unentwegt in meinem Herzen am Werke, die ich nicht gerufen habe und denen ich nicht gebieten kann, warum kommt über den einen die Fülle des Segens, ohne daß er es verdient hätte, und warum trifft den anderen, der's ebensowenig verdient hat, Unheil über Unheil, woher rührt das alles, wer bereitet das Schicksal, welche Mächte gestalten die irdischen Verhältnisse, hat es überhaupt einen Sinn, nach einem Sinn zu forschen? Natürlich geben die Mythen und Religionen, gibt insbesondere das Christentum hinlängliche Antworten auf diese Fragen. Aber der Menschengeist leidet von jeher an der schwermütigen Krankheit des Zweifels. Ja, man darf sogar fragen, ob nicht der Zweifel geradezu als das Herz des Geistes gelten könne. Der Zweifel ist es denn auch, der immer von den transzendenten Spekulationen zu den Gegebenheiten der Wirklichkeit drängt. Unter anderem wollen ihm die Planeten und ihre Kräfte daseinsvoller vorkommen als das Licht, das in der Finsternis schien, am Kreuz gedämpft wurde und am dritten Tage auferstand. Unbestreitbar wirken die Planeten, zumal dann, wenn man Sonne und Mond hinzurechnet, überaus konkret in unsere körperliche Welt hinein. Unser Fleisch und Blut, unsere Nerven und Säfte, die unvorstellbar feinen Funktionen unserer Drüsen und Zellen sind einbezogen in ein Gespinst sowohl recht kräftiger, handfester und meßbarer als auch allerzartester, mit den empfindlichsten Instrumenten gerade eben noch unmittelbar oder mittelbar wahrzunehmender oder auch nicht mehr wahrzunehmender kosmischer Wirkungen. Es steht zu vermuten, daß der Einfluß der Planeten viel realer und umfassender ist, als die meisten Menschen, die Astrologen nicht ausgenommen, sich's träumen lassen. Es steht ferner zu vermuten, eben weil die Vorgänge, die sich im menschlichen Organismus abspielen, unvorstellbar verwickelt und empfindlich sind, daß die Deutungen, die von den uralten wie von den modernen Astrologen versucht wurden, den mikrokosmischen und makrokosmischen Wundern auch nicht annähernd gerecht werden. Auch die sensibelste Formulierung dürfte noch tausendmal zu grob und zu ahnungslos sein. Aber selbst wenn es irgendwann gelänge, die Deutung mit der schwierigen Wirklichkeit in Einklang zu bringen, wäre damit noch nichts Endgültiges gewonnen. Denn es erhöbe sich sogleich die neue Frage, von woher denn die Planeten, die ja durchaus keine in sich unveränderlichen Faktoren und die außerdem wieder transplanetischen Einwirkungen unterworfen sind, Einwirkungen, die ihrerseits Einwirkungen erleiden, es erhöbe sich sofort die Frage, wer denn die Planeten, wer denn die in unendlichen Abhängigkeiten von Ursache und Aberursache aus den schwindelerregenden Abgründen des Alls sich herleitenden Einwirkungen hervorrufe und regiere. Wo auch immer und wie auch immer der Mensch die Wirklichkeit angeht, er wird jedesmal zu allerletzt in unentwirrbare Rätsel verstrickt. Die Antwort auf all die Rätselfragen kann nicht aus der Wirklichkeit, auch nicht aus der Sternenwirklichkeit, kommen, wie denn kein Ding imstande ist, sich selbst aus sich selbst zu erklären, sie kann nur aus dem Bereich des ganz anderen, aus dem Jenseits, aus der Ewigkeit herüberklingen.

Manfred Hausmann

JEAN LURÇAT, GALLISCHER HAHN

VOM WOLLFADEN ZUM KUNSTWERK

ZUR AUSSTELLUNG MODERNER FRANZOSISCHER WANDTEPPICHE IN FREIBURG / BREISGAU

Das Neuerwachen einer alten Technik ist einer der ergreifendsten Momente des Kunstlebens. Trotz der Technisierung der modernen Welt und der fast unermeßlichen Einwirkung mechanischer Ausdrucksmittel und Wiedergabemöglichkeiten greifen immer wieder Künstler auf uralte Formen zurück und drücken mit den einfachsten überlieferten Mitteln die qualvolle Größe unserer Zeit aus: Fresken, auf Zement aufgetragen, bedecken wieder Kirchenwände, Glasmalereien in neuer, nüchterner Pracht erstrahlen in geometrischen Räumen, Wandteppiche geben dem Haus eine ungeahnte Fülle und Wärme.

Spricht man von Wandteppichen, so denkt jeder an Gobelins oder an Beauvais, d. h. an Wollgemälde vollendeter Ausführung. Gerade diese Gobelins, die in allen Museen der Welt bewundert werden — es ge-

hört zum guten Ton, wie der Besitz einer niemals gelesenen Ausgabe von Goethe —, haben mit dem eigentlichen Wandteppich nur noch das Material gemeinsam: eine Technik, die ihre eigenen Gesetze hat und folglich ein in sich abgeschlossenes Ausdrucksmittel darstellt, kann nicht auf eine reine Nachahmung eines anderen Ausdrucksmittels angewandt werden, ohne ihre Eigenart voll aufzugeben, was der Fall bei den Gobelins ist.

Ein Beispiel: eine Folge von 15 Gobelins aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts gehört dem Straßburger Domschatz. Diese seltenen Stücke sind die treue Wiedergabe von Ölgemälden, die als solche entworfen und mit Wollfäden verschiedener Färbung anstatt mit Ölfarben überdimensional ausgeführt wurden. Die Vortäuschung des Ölgemäldes ist durch den eingewirkten Rahmen noch verstärkt. Um diese Vollendung zu erreichen, ist eine Farbenskala von 24 000 Tönen notwendig, die den Palettmischungen entsprechen soll. Die Ausführung erfordert meisterhaft geschulte Weber und außergewöhnlich erprobte Farbenkenner. Bei dieser irrigen Auffassung, die seit der Renaissance bis zur jüngsten Zeit sich gehalten hat, kann, trotz kostspieligem Aufwand, doch nur *Nachahmung* erzeugt werden, so daß die Tapisserie, im Gegensatz zur Malerei oder Bildhauerei, unter den unschöpferischen Artes Minores eingereiht wurde. Die Wandteppiche des frühen oder späten Mittelalters dagegen, wie z. B. der weltberühmte und doch unbekannte Teppich-Zyklus der „Apokalypse" oder die „Dame mit dem Einhorn", sind unbedingt als große *Kunstschöpfungen* zu werten, denn sie entsprechen der harmonischen Lösung der Aufgabe, eine größere Fläche mit einem Woll- oder Seidengewebe zu bedecken, welches ein bildliches Thema, dem Material angepaßt, darstellt. Bei Knüpfung der Wollfäden in 12 Grundtönen und höchstens 24 Nuancen wird die eigentliche Abtönung der Farbe durch Einwirken von Kontrasten oder schwarzer und weißer Ketten erzielt, ohne daß eine abgegrenzte Linienführung die Formen umrandet, die sich stufenweise vom Hintergrund abheben. — Wenn die Werke der Entstehungszeit der „Apokalypse-Reihe" sich nur mit dem bildlichen Thema befassen, das sich von einem stilisierten Grund abhebt, so trat in der späteren Entwicklung das Dekorative, in bewußter Anlehnung an Miniaturen oder Glasgemälde, immer mehr in den Vordergrund, wie das farbenfroh wuchernde Blumen- und Blättermotiv im „das Fürstenleben" genannten Wandteppich aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bezeugt. Die völlige Entartung, auf technischer Vollkommenheit beruhend, ließ jeden Schöpfungswillen ersticken. In unendlicher Reihe und übersteigerter Größe kamen die Nachahmungen der abgeschmackten Hof- und Boudoir-Malereien aus dem 17. und 18. Jahrhundert stets auf den Webstuhl, um nach der Ausführung die Prunksäle der Museen und Schlösser und die Villen Wohlhabender zu bekleiden.

Ein Künstler kam, der auf die alten, unverstandenen, verblichenen Werke des Mittelalters zurückgriff und es sich dann zum Vorsatz machte, der Tapisserie ihre Schöpfungsgesetze und Technik zurückzugeben: Mühevoll waren die Forschungen und die Versuche von Jean Lurçat in den letzten 10 Jahren, doch es gelang ihm, mit den Webern von Aubusson Neues zu schaffen, Wandteppiche vorzuzeichnen und zu wirken, die in ihrer farbentrunkenen Einfachheit und ihrem symbolischen Gehalt mit dem heutigen Kunststreben im Einklang sind.

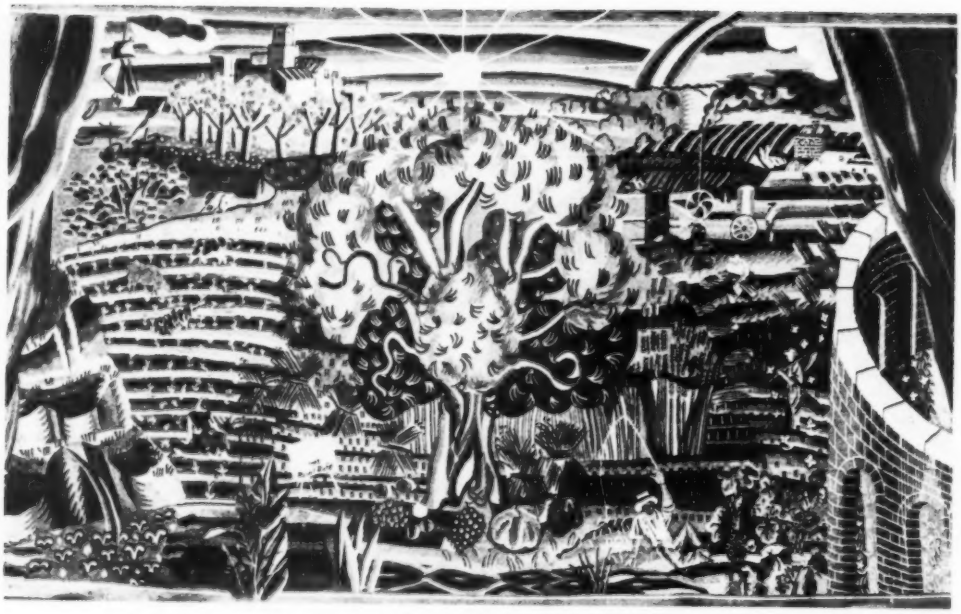
Verse von Eluard ziehen sich durch den Teppich, genau wie Zitate von Johannes im Teppich-Zyklus der Apokalypse, schwarze und weiße Schatten geben den wenigen Elementar-Farben nach mittelalterlichem Vorbild ihre Abtönung; die Ausführung, wie auch die Grundidee, ist durchaus dem wirren Fühlen und Denken der Gegenwart entnommen: der Blätter- oder Flammenleib des Dichters, der Sternenbusen nächtlicher Figuren wandeln durch die vier Jahreszeiten hindurch ihr neuerschaffenes Dasein.

Um Lurçat scharten sich Künstler aus den verschiedendsten Richtungen und Gattungen, wie Derain, Dufy und Gromaire. Von den Erkenntnissen Lurçats ausgehend, brachte jeder seine eigene Auffassung des Wandteppichs zum Ausdruck. Wenn die Technik der Glasmalerei durch die scharfe Umrandung der Formen bei Gromaire sich zu stark auswirkt, so ist hingegen die dekorative Raumausfüllung eines Dufy dem Wesen des Kettengewebes aufgezwungen. Lurçat und seine Freunde, Jean Picart-Ledoux und besonders Marc Saint-Saens, haben sich vom Versuch zum Werk durchgerungen. Wenn auch manche dieser Wandteppiche fremdartig auf den unvorbereiteten Beschauer wirken, so bleibt der Kunst ein neues Gebiet erschlossen, das den heutigen Gefühlen und Notwendigkeiten eine unbeschränkte Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten bietet.

François Erhard

MARCEL GROMAIRE, HERBST

RAYMOND LEGUEULT, DAS ATELIER



RAOUL DUFY, DER SCHONE SOMMER

ROGER BEZOMBES, DIE KONIGE AUS DEM MORGENLAND

ZUR KUNSTERZIEHUNG

Den Menschen zur Kunst erziehen, heißt im Grunde ihn die Einheit von Innen und Außen, die Welt als Gebilde sehen lehren. Die Technisierung hat der rationalen Erfassung einseitig den Vorrang gegeben, die bildhaften Entsprechungen für die tastbare, sichtbare, fühlbare, denkbare Welt haben sich losgelöst von ihrem innersten Grunde. Darum hat in unserer Zeit die Kunst die scharfgeprägte Aufgabe, durch Beseelung des bildhaften Vorstellens der Verhirnlichung und Entsinnlichung entgegenzuwirken, die die Welt in ein Innen und Außen zerreißen. Dazu ist eine Erziehung zum Sehen und Bilden nötig, die sich etwa folgendermaßen auseinanderfalten läßt:

1. Sehen und Abbilden der Außenwelt in genauem Studium, sofern Zucht und Ausbildung des eigenen Temperaments dadurch geübt werden. (Etwa Corinth.)
2. Sehen und Formen der Außendinge als reiner Elemente der Erscheinungswelt, so daß sie aus den begrifflichen und praktischen Beziehungen des rationalen Lebens herausgelöst werden. (Matisse.)
3. Studium der Eigengesetzlichkeit der Farben und Formen in ihrem handwerklichen Materiale: Materialkunde, Versuche abstrakte Gebilde aus den Reizen der Materialien zu erzeugen. (Braque.)
4. Betrachtung und Lehre des Handschriftlichen als eines Instrumentes der Inspiration, das nicht durch richtigstellende Korrekturen gestört werden darf. Das Handschriftliche als rhythmischer Ausdruck des Schnelligkeitsmomentes unserer Zeit: die scheinbare Skizzenhaftigkeit, das Fragmentarische erhalten ihre bildwirkende Stelle. (Munch, Kokoschka, Beckmann.)
5. Beobachtung des Folkloristischen, der Mode als Verkörperungen sinnlicher Fluida, die nach Ausdruck drängen: Erfindung sinngeladener, irrationaler Formen. (Tanzmasken, Kunst der Primitiven, modische Formen an Ding und Mensch, Picasso.)
6. Anregung der Phantasie durch Hinwendung zur inneren Welt: Tag- und Nachtträume, seltsame Naturgebilde. Heraufheben solcher Bildfolgen in die Sichtbarkeit. (Klee, Surrealisten.)
7. Erfinden abstrakter Gebilde als Entsprechungen für den eigenen inneren Zustand: eine Therapeutik gleichsam, in der durch Herstellen des inneren Gleichgewichts mit Hilfe freier Formen und Farben in Spannung und Harmonie, Rhythmus und Ausgleich die Seele in ihre eigenste Tiefe kommt. (Kandinsky.)

Eine solche Erziehung setzt den Lernenden mit der Umwelt wie mit der Innenwelt in eine schaffende Verbindung und entwickelt und überprüft stufenweise das Wachstum einer wirklichen Selbständigkeit. Einer Selbständigkeit, in der schaffend erfahren wird, daß das außen Erscheinende das innen Waltende ist und daß es keinen Sinn hat, eine Form zu suchen, die nicht der Leib des Gefühlten, daß eine losgelöste Form die Aufhebung wirklichen Daseins ist, und ein Gefühltes, das nicht Leib gewinnt, dumpf und ohne Tiefe ist. Auch können so die Stilprobleme vergangener Epochen als Selbstgestaltung seelischer Kräfte verstanden werden und den erstarrenden Bann verlieren, der zu historisierender Nachahmung zwingt.

Ferner grenzt solche Erziehung das eigentliche Gebiet des Künstlerischen rein von den mechanischen Erfassungen ab und zeigt, daß die Photographie den Bildbericht, die meßbare Richtigkeit, die wissenschaftliche Perspektive zu Recht übernommen und die Kunst von ihnen entlastet hat.

Die Photographie hebt die Selbständigkeit auf, die der Menschwerdung innerstes Herz ist. (Dem durch die Linse hart und einseitig und schnell erfaßten Außen gemäß sinkt das Erlebnisvermögen in Armut ab, wird schließlich Chiffre, Zahl, und gibt den Stoff der Millionenheere her, die wie Instrumente gebraucht werden können.)

Im erscheinenden Bilde, in der greifbaren Gestalt wird die Einheit von Innen und Außen, d. h. die Wirklichkeit erfahren, die fälschlich abgetrennt vom Innen ins Draußen verlegt worden ist. Durch die Selbstbesinnung, durch die Selbstgestaltung hindurch führt der Weg zum Gültigen, menschlich Verbindenden schlechthin: aus ihm wächst das gemeinsame Schicksal.

Damit ist das Ästhetische überschritten und der Bezirk des Ethischen erreicht. Darüber spannt sich die Möglichkeit einer kultischen Welterfassung, in der die religiösen Ströme münden, die von jeher von Verfall und Heil der Seele bildhaft berichten. *Conrad Westpfahl*

NORDWESTDEUTSCHE AUSSTELLUNGEN

Ein Zufall gibt mir Gelegenheit, die Leistungen zweier Großstädte in Nordwestdeutschland im Ausstellungswesen miteinander zu vergleichen: Hamburg und Düsseldorf. In beiden Fällen kann noch nicht von einer planmäßigen Ausstellungspolitik gesprochen werden. Die Aussteller sind teilweise mit der Woge kultureller Betriebsamkeit hochgeschwemmt, bedeutende Kunsthandlungen haben wieder — wie Hauswedell in Hamburg — das Gewicht ihrer Erfahrung geltend gemacht. Auch die Galerie Vömel in Düsseldorf ist wieder auf dem Plan. Aber wir sind noch weit von der großzügigen Planung entfernt, nach der das Ausland seine Kunstschätze verwertet und die Moderne in die Diskussion wirft. Die Londoner Picasso-Ausstellung ist unverbucht an Hamburg vorübergegangen — wie man hört, nicht ohne Schuld der Hamburger: so weit reichen die publizistischen Bedenken gewisser verantwortungsbewußter Kunstsachverständiger. Dennoch bestehen begründete Anzeichen, daß die Geschmackskrise, die das Hitlersystem hinterlassen hat, überwunden wird. Das gilt namentlich für die Jugend. Ohne Vorschulung kann von der völlig unvorbereiteten Jugend kein Verständnis für die Moderne erwartet werden. Und wir selbst wissen zu sehr, was für eine Fülle von Problemen und Gefahren selbst in anerkannten Meistern der Moderne verborgen ist.

Dennoch ist es etwas Überraschendes, wieder einer wohlerwogenen Auswahl von *Paul Klee* gegenüberzustehn, wie sie jetzt die Ausstellung „Lebendiges Erbe" in Düsseldorf zeigte. Es scheint hier die weitaus ergiebigste Gedächtnisausstellung zustandegekommen zu sein, die nicht an Umfang, aber an innerem Gehalt selbst über die Konstanzer Schau gestellt werden darf. Die Ausstellung im Hetjens-Museum Düsseldorf war aus dem Musealbesitz der Stadt und aus Werken in Privatbesitz zusammengeordnet. Und wenn man eine so bedeutende Kunststadt wie Düsseldorf zu diesem wahrhaften „Besitz" beglückwünschen möchte, bleibt auch hier ein Wermutstropfen: Hat sich doch die Stadt, wie man hört, die ihr angetragene Sammlung des Essener Folkwang-Museums entgehen lassen.

Was ist nun lebendiges Erbe? Auch was Düsseldorf unter diesem Sammelbegriff zusammenfaßt, ist zufällig, auch hier zeigt sich die verhängnisvolle Aufsplitterung der geistigen Werte, die bald hier, bald dort in Ausstellungen wiederauftauchen, ohne das Gesamtbild repräsentativ zu vertreten. Düsseldorf stellt aus: *Gottschalk, de Haer, ten Hompel, Klee, Lehmbruck, Julo Levin, Liesegang, Ludwigs, August Macke, Monjau, Nauen, Ophey, Günter von Scheven, Seehaus, Max Stern, Jan Thorn-Prikker.* Absichtlich ist hier der Katalog mitgeteilt: die Auswahl der Klees, Mackes, Nauen, Julo Levin — dieser 1901 in Stettin geborene Künstler ist in Auschwitz nach seiner Verschleppung verschollen —, Lehmbrucks und Opheys ist so geschmacksicher und überzeugend, daß etwas von der malerisch-plastischen Weite unserer Epoche sichtbar wird. Neben den bekannten Namen sind *Levin* und *Ophey* ein Gewinn: der erste als ein deutscher Vlaminck, saftig und geschmacksicher in der Farbgebung, der zweite, zwischen expressivem Ausdruckswillen und impressionistischer Verführung schillernd, spiegelt bedeutende Möglichkeiten: er ist 1930 verstorben. Die Größe Mackes tritt in der Ausstellung deutlich zutage. In Macke ist der Expressionismus weit über Nauen hinaus zu einer klassischen Formensprache gereift. Seine „vier Mädchen" (1912) wirken wie gültiger Besitz der neuen deutschen Kunst. *Klees* Märchensymbolik war mit charakteristischen Arbeiten herausgestellt. Klee bedarf der Versenkung, ja er gehörte in eine Mystiker-Zelle. Nicht alles, was hier vereint war, stand auf gleicher Höhe. Am wenigsten leuchteten Liesegang und Max Stern ein. Das ist vergangene Technik, die sich vor der entschlossenen Aussage der Neutöner nicht behaupten kann. In der Galerie Vömel-Trojanski waren Aquarelle von Heckel zu sehen, jene Bodenseeidyllen, die man dem einst so stürmisch-expressiven Künstler nicht zugestehen will. Aber sie gewinnen an Plastik und innerem Ausdrucksvermögen bei längerer Prüfung. Und wahrscheinlich würde man bei genauer Stilanalyse das Begrenzte dieser Aussage — sie wirkt fast nazarenisch — auch in dem expressionistischen Aufruhr erkennen. Leider konnten die klassizistisch anregenden Arbeiten von Hundt nicht mehr besichtigt werden.

Hamburg hat trotz hervorragender Ansätze bis jetzt keine umfassende Übersicht über die verpönten Werte von einst geboten. Und so wichtig auch die Rückschau ist, — zumal für viele Betrachter die verlorenen Jahre von 33—45 aufzuholen sind — wir können nicht dabei stehenbleiben, das Vergangene gleichsam kapitelweise zu repetieren. Ist doch auch in den Kriegs- und Vorkriegsjahren Wesentliches entstanden (das offenbar am übersichtlichsten in Münchner Ausstellungen zur Geltung gebracht wird). Der Impressionist *Fritz Kronenberg* in Hamburg hat, wie eine Kollektion bei Hauswedell bestätigt, das Aquarell zu neuen Verfeinerungen weiterentwickelt, einer sehr gepflegten, fast überpflegten Farb- und Formensprache, die Landschaft und Porträt kultiviert. Der Plastiker *Mhe*, den das Kunst- und Gewerbemuseum in einer auserlesenen Schau seiner Zeichnungen geehrt hat, verbindet sublimsten französischen Strich mit nordischer Kühle, Hintergründigkeit und östlicher Besinnlichkeit — sein umstrittenes Werk ist zu Unrecht hintangestellt worden. Als eine der mutigsten Galerien hat sich Kristeller erwiesen. Er hat in einer instruktiven Auswahl den Werdegang des jungen *Macke (August)* und die Bedeutung dieses leider zu früh gefallenen Malers verdeutlicht. Kristeller widmet sich hauptsächlich den Expressionisten. Die Galerie tritt jetzt auch verlegerisch hervor und hat die kämpferischen Parolen Griegers herausgegeben. Die Engländer haben privat das surrealistische Werk von *Cesar Klein* gezeigt. Die Kollektion ist öffentlich nicht zugänglich, gibt aber zweifellos die interessantesten Formanalysen und Stilprobleme auf. Es ist schwer zu entscheiden, inwieweit bei Klein eine durchdringende Auseinandersetzung mit dem Bild stattfindet und nicht nur dekorative Fragen aufgeworfen werden. Aber der Ernst, mit dem dieser greise Meister ans Werk geht, gibt zu denken: es gelingen ihm an Farbe und Formreiz fast rokokohafte Lösungen, ja, man ist an pompejanische Wandbilder erinnert, obschon es Abstraktionen sind.

Noch ist die Öffentlichkeit nicht so weit, diese Probleme unvoreingenommen zu diskutieren. Aber der Weg ins Neuland ist vorgespurt. Cesar Klein liegt auf diesem Weg.

Egon Vietta

EIN NACHRUF AUF LUDWIG KASPER

In einem wundervollen Winkel Oberösterreichs, der kleinen Ortschaft Gurten, wurde er 1893 geboren. Sein Ursprung aus dem Schoß einer Bauernfamilie gab ihm Energien mit, die ihn vor anderen bevorzugten. Es hielt ihn nicht beim Pflug. Man mußte ihm erlauben, die Schnitzschule in Hallstadt zu besuchen. Dort hat ihn der Sammler Eugen von Miller zu Aichholz, ein Bruder meines Großvaters, „entdeckt", und so ist er in mein elterliches Haus nach München gekommen. Die erste Begegnung hatte etwas wunderbar Eindringliches, und in den nun folgenden gemeinsamen Studienjahren gewann vieles aus fast rätselhaften Gründen der Persönlichkeit den Charakter einer dauernden Mahnung. Wir besuchten zusammen

die Hahnklasse an der Münchner Akademie. Schon in den ersten Semestern, da jeder von uns bewußt oder unbewußt Freiheit forderte und genoß (oft auf Kosten eines geradlinigen Werdeganges), war in diesem Achtzehnjährigen eine so unbeirrbare Klarheit der Zielsetzung in Beruf wie in der menschlichen Sphäre, daß man den Eindruck hatte, alles wird hier eingeordnet und registriert, um dieses Ziel zu erreichen. Wir alle hatten Ziele, aber sie waren der Veränderlichkeit unserer ganzen Entwicklung unterworfen und hatten mit solcher Unbeirrbarkeit nichts zu tun. Diese Disziplin ist in seinem ganzen Leben niemals aufgegeben worden und hat auch in allen sonstigen Lebensäußerungen mitgeschwungen. Nie war eine Mußestunde da zum verspielten Tändeln mit Gedanken über das unnütze Bemühen moderner Kunstrichtungen — jede negative Lebensäußerung hat er sich selbst und seiner Umgebung verboten, wenn notwendig, mit Gewalt verboten!

Um so bereitwilliger wurde etwa das Lebenswerk eines Goethe bis ins letzte aufgesogen, und der sonst mit Tränen so sparsame Mensch konnte sich ihrer in Weimar nicht erwehren. Kleine, unscheinbare Reclam-Heftchen haben ihm genügt, um alles Wesentliche der Weltliteratur nicht nur zu lesen, vielmehr zum beständigen Begleiter im Leben sich zu eigen zu machen. Allen gerecht zu werden, war für ihn ein glatter Unsinn, und nur das wurde aufgenommen, was für sein eigenstes Streben brauchbar schien, und auch dies so lange verwandelt, bis es eigenster Besitz geworden.

Seine Erholung war es, nach Feierabend mit Freunden in der Laube zu sitzen, auf dem Tisch die Karaffe Wein — sei es nun in Berlin „in der Nacht nach dem Vollmond" oder in einer römischen Pergola oder in einer Schenke während des unvergeßlichen Griechenlandjahres bei Ricino und Hammelbraten. Dann strahlte aus seinen Schilderungen die ganze Kindlichkeit dieses sonst so männlichen Gemütes.

Doch wie schwach ist Kraft und Richtung des Wortes, wenn ein Werk dasteht! Noch einmal sehe ich Ludwig Kasper — unsern „Toby" —, wie ich ihn jahrzehntelang immer vor mir gesehen: die beiden Arme ausgestreckt — von seiner Figur nicht lassend. Diese Geste der Konzentration, sie wirkt nach und verwandelt sich uns zu einem Symbol von Treue und Freundschaft.

Nun ist dieses Leben verklungen! Schüler im eigentlichen Sinne hat Ludwig Kasper trotz der Braunschweiger Berufung nicht gehabt. Denn die deutsche Jugend war im Krieg. Aber einen Nachhall wird dieses Bildhauerdasein haben. Denn wahr ist, was er in seinen letzten Lebensmonaten noch ausgesprochen: „Ich bin kein Professor, meine Plastiken sind Professoren!" Beinahe lustig klingend, wird dieses Wort doch so ernst von uns empfunden, von uns, den Hiergebliebenen, die diesen Menschen liebten und verehrten. *Toni Stadler*

PERSONALIA

Der *Maler Max Beckmann*, jetzt in Amsterdam, hat sich der „Neuen Darmstädter Sezession" angeschlossen. Die New Yorker Buchholz-Galerie hat sein Triptychon „Karneval" (1943 in Holland entstanden) angekauft; es ist für die Universität Yowa (Massachusetts) bestimmt.

Rudolf Alexander Schröder, der in Oberbayern lebende Dichter, wurde zum Leiter der Kunsthalle seiner Vaterstadt Bremen ernannt.

Emil Nolde wurde anläßlich seines 79. Geburtstages (7. August 1946) von der Landesregierung Schleswig-Holstein der Professorentitel verliehen.

Dr. Franz Roh, der bekannte Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker, erhielt einen Lehrauftrag für Kunstgeschichte an der Universität München.

Dr. Heinrich Lützeler, der ausgezeichnete katholische Kunsthistoriker, wurde zum ordentlichen Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn ernannt.

Professor Max Läuger, als Keramiker, Maler, Architekt und Bildhauer bekannt, vollendete am 30. September 1946 sein 82. Lebensjahr.

Cesar Klein, 1876 in Hamburg geboren, feierte am 14. September 1946 seinen siebzigsten Geburtstag. Eine Ausstellung seiner neueren Werke wird in London gezeigt werden.

Professor Dr. Paul Clemen, der sich als Konservator der Rheinprovinz und durch seinen Schutz von Baudenkmälern in Frankreich und Belgien während des ersten Weltkrieges einen ausgezeichneten Ruf erworben hat, vollendete am 31. Oktober 1946 sein 80. Lebensjahr.

William Wauer, eines der aktivsten Mitglieder im Berliner „Sturm" (Herwarth Walden), feierte am 26. Oktober 1946 seinen 80. Geburtstag.

Dr. Walter Greichel, der frühere Direktor am Kaiser-Wilhelm-Museum in Magdeburg, wurde als Direktor des Landesmuseums in Münster in sein Amt eingeführt. (DPD)

Die Architekten *Scharoun* und *Max Taut* wirken in Berlin. Scharoun leitet in Berlin den neu erstehenden *Werkbund*, der auch seine Zeitschrift *„Die Form"* wieder herausgeben will.

Prof. *Johannes Boehland* ist Lehrer an der Berliner Kunsthochschule.

Prof. *Alfred Mahlau* wirkt an der hanseatischen Kunsthochschule in Hamburg.

Prof. *Werner Heuser* wurde Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie.

Der neue Landeskonservator von Rheinhessen, *Dr. Franz Theodor Klingelschmitt*, ist bekannt als Schöpfer des Mainzer Diözesanmuseums. Er hat auch die Pfalz Karls d. Gr. in Ingelheim ausgegraben.

Alfred Kubin hat den Krieg auf seiner Besitzung Zwickledt am Inn gut überstanden. Er wird am 10. April 1947 siebzig Jahre alt.

Karl Hofer und *Oskar Nerlinger* wurde die Lizenz zur Herausgabe der Monatszeitschrift „Bildende Kunst — Zeitschrift für Malerei, Graphik, Skulptur und Architektur" erteilt. Die Zeitschrift erscheint in Berlin.

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

Heft 2: Das Bild „Olympische Komposition" S. 33 stammt nicht von H. Kuhn, sondern von Eduard Frank. Die Zeichnung auf S. 34 stammt von Hans Thiemann, Berlin (nicht, wie im Inhaltsverzeichnis irrtümlich angegeben, von Thienemann),

Heft 3: Die Photos „Kopf des Johannes", „Geißelung Christi", „Christus vom Bodensee" stammen von Photo Röbcke, Freiburg i. Brsg. Die Photos nach dem Breisacher Altar auf den Seiten 9—11 stammen von Eugen Prinz, Lindenberg.

Heft 4: Seite 12 soll es statt „A. Roeder" — „E. Roeder", statt „G. Marks" — „G. Marcks" heißen.

WAS DU ERWIRBST AN GEIST UND GUT

Erwirb dir viel und gib das meiste fort.
Viel zu behalten, hat den Wert von Sport.

Behalte Dinge, die du innig liebst,
bis du sie gern an Freunde weiter gibst.

Liebe und halte frei dein Eigentum.
Besitz macht ruhelos und bringt nicht Ruhm.

JOACHIM RINGELNATZ

ERICH BECKMANN

HANNOVER

Geschäft: Georgstraße 27 · Privat: Edenstraße 31

Fernruf 60438

GEMÄLDE · ANTIQUITÄTEN · OSTASIATIK

Ankauf und Verkauf künstlerisch hochwertiger Objekte

MARTIN FEDDERSEN

ITO JACUCHU

18. Jahrhundert

Zwölf Holzschnitte

von Pflanzen und Tieren

RM 10.—

PARUS-VERLAG

REINBEK BEI HAMBURG

L. N. MALMEDÉ

*

ALTE MEISTER

ANTIQUITÄTEN

*

ANKAUF · VERKAUF

KÖLN

SCHILDERGASSE 107

GALERIE GERD ROSEN

MODERNE KUNST · BÜCHER · ANTIQUITÄTEN

MONATLICH WECHSELNDE AUSSTELLUNGEN

BERLIN W 15, KURFÜRSTENDAMM 215

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart

Druck Chr. Belser Stuttgart